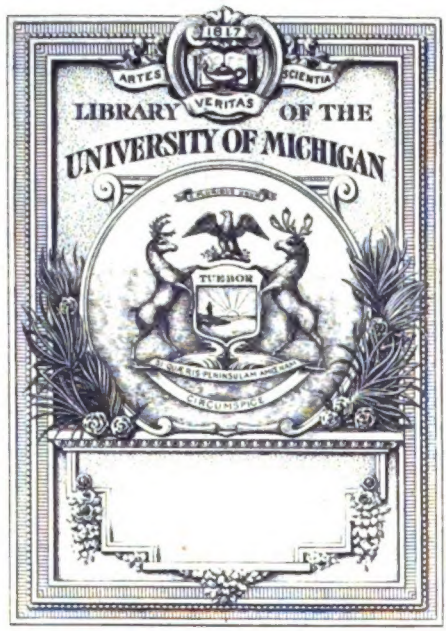
B 1,208,542

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
OTTO HARRASSOWITZ

838
R370
B95
1928

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KONRAD BURDACH

REINMAR DER ALTE UND WALTHER VON DER VOGELWEIDE

ZWEITE BERICHTIGTE AUFLAGE
MIT ERGÄNZENDEN AUFSÄTZEN
ÜBER DIE ALTDEUTSCHE LYRIK

MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1928

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

KONRAD BURDACH

REINMAR DER ALTE UND WALTHER VON DER VOGELWEIDE

ZWEITE BERICHTIGTE AUFLAGE
MIT ERGÄNZENDEN AUFSÄTZEN
ÜBER DIE ALTDEUTSCHE LYRIK

MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1928

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Alle Rechte,
auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten
Copyright by Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1928
Printed in Germany

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diese neue Ausgabe meines Erstlingsbuches
und verwandter späterer Schriften

weihe ich dem Andenken meiner Lehrer

RUDOLF HILDEBRAND FRIEDRICH ZARNCKE
WILHELM WILMANNS WILHELM SCHERER

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seemüller
Harv.
8-6-30
21773

INHALT.

Seite

Reinmar und Walther von der Vogelweide. Ein Beitrag zur Geschichte des Minnesangs

Einleitung 1

I. Reinmars und Walthers Lebensverhältnisse 3
Reinmar: Bedeutung des Beinamens 'von Hagenau' unsicher 3; Geburts- und Todeszeit 4; machte den Kreuzzug von 1190 mit und dichtete schon von 1185 5. — Walther: in Oesterreich gebildet 5; beginnt um 1187 zu dichten 6. — Unterschied der Lebensstellung beider Dichter 8; ihre Beanlagung grundverschieden 10.

II. Walthers Lieder der sogenannten niederen Minne . . 11
Die hergebrachte Auffassung derselben 11; sie ist unhaltbar: 46, 32 ff. nicht der Anfang der hohen Minne, sondern deren Ende 13; Walthers Lieder der niederen Minne müssen nach seiner Bekanntschaft mit der höfischen Poesie entstanden sein 14; innere Gründe dafür 14; formale (Daktylen, Anreimung des Abgesangs, Nachbildung von Tönen Reinmars) 18; Zurückweisung eines Einwandes 21. — Die Poesie der niederen Minne nicht durchweg Ausdruck augenblicklicher wirklicher Erlebnisse 24; Verhältnis von Wahrheit und Dichtung bei den höfischen Minnesängern 25; der mittelalterliche Dichter steht in engem Zusammenhang mit den Hörern 27 (Ausnahmen 31): bei der Charakteristik der volksmässigen und höfischen Lieder Walthers ist nicht allein der Dichter und seine Stellung zu seinem Gegenstande, sondern auch der Kreis seiner Hörer zu betrachten 32.

III. Reinmar und seine Vorgänger 33
Charakteristik der einzelnen Dichter: Veldeke 33; Hausen 35; Gutenburg 37; Horheim 38; Bligger v. Steinach 39; Fenis 40; Johansdorf 41; Rute 42; Rugge 43; Reinmar 43; Morungen 46; Hartmann 52; Engelhart v. Adelnburg 53. — Entwicklung des Stils und der poetischen Technik im Minnesang vor Walther: 1. Zur Syntax (Parataxe, Temporalsätze, Causalsätze, Consecutivsätze, Conditionalsätze, einiges Allgemeine) 55; 2. Poetische Technik: Antithese, Oxymoron 66; Revocatio 71; Fragen 72; Ausrufe 75; directe Anrede (an eine bestimmte Frau, an die Zuhörer) 75; Wiederholung, Parallelismus, Responsion 84.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seite

IV. Reinmar und Walther 100
Völlige Abhängigkeit von Reinmars Poesie zeigen die Lieder Walth. 18, 33; 95, 17; 96, 29; 118, 24; 64, 13; 71, 19; 71, 35; 118, 12; 119, 17; 109, 1; 113, 31; 120, 25.

V. Walther als selbständiger lyrischer Dichter 123
Reaction gegen das einseitig Höfisch-Ritterliche: Wendung zum Kirchlichen, zum Volksmässigen (Nibelungen, Wolfram, Walther) 125. — Emporsteigen der Fahrenden des 13. Jahrhunderts in literarischer und socialer Beziehung 131 (Unterschied der oberdeutschen und nichtoberdeutschen Fahrenden 134): Walther bahnbrechend für diese Bewegung 139. — Walthers Entwicklung zur Selbständigkeit: Angriff gegen Reinmar 140, Veränderung seiner höfischen Lyrik 142, die von ihm geschaffene volksmässige Lyrik 154. 169 (ihr und des ältesten Minnesangs Verhältnis zu den Carmina Burana 155). — Walthers Stellung zur höfischen Dorfpoesie 170.

Anhang I. Ueber die musikalische Bildung der deutschen Dichter, insbesondere der Minnesänger, im dreizehnten Jahrhundert 174

Anhang II. Beiträge zur Kritik und Erklärung der Gedichte Reinmars des Alten 183
1. Das Verhältnis der Handschriften 183. — 2. Zur Kritik und Erklärung der Gedichte Reinmars des Alten 194.

Register 231

Aufsätze über die mittelhochdeutsche Lied- und Spruchdichtung

1. Eine Geschichte der Minnesänger 237
Fritz Grimme, Geschichte der Minnesänger, Erster Band 1897

2. Das volkstümliche deutsche Liebeslied 243

3. Der altheimische Minnesang 263
Reinhold Becker, Der altheimische Minnesang 1882

4. Zu Reinmar und Walther 280

5. Zu Hartmann von Aue 288
Hugo Kauffmann, Hartmanns Lyrik 1884
Der arme Heinrich hrsg. von Wackernagel-Toischer 1885

6. Eine Biographie Walthers 299
W. Wilmanns, Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide 1882

7. Zum zweiten Reichsspruch Walthers von der Vogelweide (mit einem ungedruckten Nachwort und Nachtrag über den Kronen-Wettstreit) 319

8. Walthers Palinodie 343

9. Der heilige Speer des Söldners und der wahre Ritter bei Walther von der Vogelweide. Ungedruckt 344

10. Die Heimat des Kürenbergers 357
Zwei Schriften von J. Strnadt und J. Hurch 1889

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seite

11. Der Burggraf von Regensburg 359
12. Der Burggraf von Rietenburg 362
13. Meinloh von Sevelingen 364
14. Reinmar der Alte 366
15. Leutold von Seven 373
16. Rudolf der Schreiber 374
17. Neune 375
18. Pfeffel 376
19. Sachsendorf 379
20. Scharfenberg 381
21. Stadeck 386
22. Suneck 389
23. Gottfried von Neifen 391
24. Konrad Schenk von Limburg 395
25. Stamheim 398
26. Eine Ausgabe Ulrichs von Winterstetten 399
Die Lieder und Leiche des Schenken Ulrich von Winterstetten 1882 hrsg. von Minor 1882
27. Ulrich Schenk von Winterstetten 403
28. Konrad Schenk von Landeck 409
29. Rudolf von Rotenburg 413
30. Rost 415
31. Otto IV. von Brandenburg 417
32. Obernburg 420
33. Heinrich von Ofterdingen 421

Nachträge und Berichtigungen 425

Register zu den Aufsätzen 429

Schlusswort 439

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINLEITUNG.

Unsere Kenntnis von den Lebensverhältnissen der älteren deutschen Minnesänger, soweit sie auf urkundlichen und anderen äusseren Zeugnissen ruht, darf wol als ziemlich abgeschlossen gelten. Es ist vielleicht deshalb nicht mehr verfrüht, zu versuchen, ob sich nicht das Gewonnene zusammenfassen und überschauen lässt, ob man nicht neben der biographischen Forschung auch jene verborgeneren Fäden aufdecken kann, die sich von Dichter zu Dichter, von Landschaft zu Landschaft zwischen Sänger und Hörer fortspinnen und von gewissen Entwickelungsgesetzen der künstlerischen Form gezogen werden. Mit einem Worte, vielleicht kann man bereits an die Stelle einer blossen Chronologie des Minnesangs seine wirkliche Geschichte setzen.

In dieser Richtung hat denn Scherer in seinen Deutschen Studien gearbeitet, freilich nur für die älteste Zeit und doch sein eigentliches Augenmerk in anderen Dingen suchend.

Eine innere Geschichte des Minnesanges werden diejenigen für unmöglich achten, die nicht müde werden, den ihm oft entgegengehaltenen Vorwurf der Eintönigkeit nachzusprechen. Langweilig wird alle lyrische Dichtung erscheinen, sobald sie massenhaft hintereinander lesend genossen wird. Man mache die Probe mit unseren modernen Lyrikern und lese einmal hundert Strophen verschiedener Dichter hintereinander. Die ältere deutsche Lyrik war für's Ohr bestimmt und hatte sich selbst in der späteren Zeit ihrer Entwickelung noch immer von ihrem ursprünglichen Wesen, der Gelegenheitsdichtung weit mehr bewahrt, als die moderne Lyrik. Gelegenheitsgedichte aber, wie sie, dem Augenblick entsprungen und für ihn geschaffen, wenig literarische Prätentionen erheben, wollen an und für sich ohne Vergleichung mit andern, etwa inhaltlich ähnlichen Dichtungen genossen werden.

Wer — um ein altes Bild [1]) zu gebrauchen — einen reichen Garten, der beim Eintritt durch die gleichmässige Pracht blendet, rasch durcheilt, der hat nur den Eindruck einer durchgehenden Farbe, ohne der einzelnen Blumen Wuchs und Gestalt zu bemerken, und alle demselben Erdreich entsprossen, scheinen sie ihm nur einen Duft und Glanz zu spenden. Aber es gilt hier der sinnige Spruch Freidanks (W. Grimm [1]

1) Schon der Marner (Ausg. von Strauch XIV, 18 und Za. 20, 127) vergleicht den Minnesang mit einem Garten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

S. 116, 15) *'Der bluomen nieman næme war, wærens alle glîch gevar'*. So wird auch, wer mit reinem Blick frisch und unbefangen die alten Minnelieder betrachtet, gar wol Wechsel und Verschiedenheit finden, und der leise und sorgsam schreitenden Forschung wird sich Mannigfaltigkeit ergeben, wo vorschnelles und flüchtiges Anschauen nur ein ewiges Einerlei gewahrte. Nicht soll jedoch geleugnet werden, dass in Folge der weniger abgestuften und unterschiedenen Bildung der alten Dichter auch ihre Persönlichkeiten weniger vielfältig entwickelt waren als die der modernen Dichter. Auch nach längerem und tieferem Studium unserer mittelalterlichen Liedersammlungen ist zuzugeben, dass der Grundton im Wesentlichen dem ganzen Minnesang gemeinsam ist, auch die Farben der Darstellung sind oft wenig verschieden, aber die Beleuchtung, welche er je nach den veränderlichen Neigungen des Publikums und der Zeit empfängt, der sociale Hintergrund wechselt vielfach.

Hier muss die Forschung einsetzen, die gegenseitigen Beziehungen zwischen dem überlieferten Kunststil und dem, was den Geschmack der neuerungssüchtigen Hörer befriedigte, zwischen Ererbtem und Erlerntem, zwischen Nachgeahmtem und Erfundenem sind zu ergründen. Was von den Dichtungen eines Sängers musste gefallen, was den Hörern widerstreben? Was ist ein Zugeständnis an den herrschenden Geschmack, was bewusster Widerstand gegen ihn? Was spricht der Dichter aus als neu und wichtig, und was verschweigt er als seiner Zeit allgemein bekannt, während es uns oft recht fremd ist und erst zu erforschen? Diese Fragen alle sind zu beantworten.

In Folgendem ist der Versuch gemacht, einen Beitrag zur Einlösung dieser Forderung zu liefern. Ich habe mich dabei beschränkt auf die Zeit von den ersten Anfängen bis zur völligen Ausbildung des deutschen Minnesangs, also etwa von der Mitte des zwölften Jahrhunderts bis ins zweite Jahrzehnt des dreizehnten, die Zeit als Walther von der Vogelweide den Höhepunkt seines Schaffens erreicht hatte.

Nach meiner Ansicht müssen alle derartigen Untersuchungen, um mit Goethe zu reden, von einem „prägnanten Punkt ausgehen, von dem sich Vieles ableiten lässt." Für die Art nun, wie zwischen den einzelnen Minnesängern an den Mittelpunkten des poetischen Lebens, insbesondere an den Höfen in Oesterreich, Thüringen und Schwaben, Verkehr und gegenseitige Beeinflussung stattfand, wie sich dort die jüngeren Talente im Zusammenleben mit den gereifteren entwickelten, wie von diesen Sammelstätten der Fahrenden die Lieder an die kleineren Höfe und Burgen verbreitet wurden, wie von ihnen auch die Wandlungen in Mode und Geschmack ausgiengen — für all dies und manches, was sich daraus ergibt, ist das Verhältnis Reinmars des Alten und Walthers von der Vogelweide zu einander ein fruchtbares Beispiel, ein ergiebiger Ableitungspunkt. Denn in ihrer Person berühren sich zwei Richtungen des Minnesangs, zwei Epochen der mittelalterlichen Literatur, die Interessen zweier Lebenskreise.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ERSTES KAPITEL.

Reinmars und Walthers Lebensverhältnisse.

Zwischen Reinmar dem Alten und Walther von der Vogelweide ist ein dichterischer Zusammenhang völlig sicher bezeugt. Wir wissen, dass Walther die Gedichte Reinmars gekannt hat, und dass auch die Zeitgenossen die Aehnlichkeit eines Teils ihrer dichterischen Erzeugnisse fühlten, dafür spricht die wiederholt in den Handschriften vorkommende Vermengung ihrer Strophen: Walth. 71, 27 ff. und MF. 152, 25—153, 4; Walth. 72, 31—73, 4; 73, 17—22[2]) vgl. zu MF. 180, 19; Walth. 47, 16 = Reinm. 27 A; Reinm. MF. 197, 3; 254 E; MF. 202, 1. 7. 19 = Walther m 1. 2. 4. 5. 6.

Trotzdem ist bisher im Zusammenhang noch nicht genügend untersucht worden, wie weit Walther von seinem älteren Zeitgenossen beeinflusst ist. Auf eine Reihe von Uebereinstimmungen zwischen den Beiden hat Wilmanns in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe Walthers aufmerksam gemacht. Ein klares und vollständiges Bild kann man natürlich aus diesen verstreuten Bemerkungen nicht gewinnen. Schwach ist das Programm „Das Verhältnis Walthers von der Vogelweide zu Reinmar von Hagenau. Literarhistorische Studie von K. Jauker, Professor am n. ö. Landes-Obergymnasium zu Horn. 1875." Zugänglich wurde mir diese Schrift durch die Freundlichkeit des Herrn Professor Heinzel.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst die äusseren Lebensverhältnisse beider Dichter.

Bekannt ist die Stelle bei Gottfried von Strassburg (Trist. 4777) über den Tod der Nachtigall von Hagenau. Damit ist Reinmar der Alte gemeint.

Bisher verstand man unter diesem Hagenau die Geburtsstadt des Dichters und zwar die kleine Stadt im Elsass. E. Schmidt dagegen behauptete in seiner Schrift über Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge (QF. 4) im Anschluss an Karl Schmidt (Revue d'Alsace 1873) „Reinmar war ein Strassburger aus dem Geschlecht derer von Hagenouwe." Allein diese Vermutung, die bei E. Schmidt als unumstössliche Tatsache auftritt und auch sonst Beifall gefunden hat, ist doch keineswegs sicher.

2) Hier mag wol der Anlass zur Verwechslung die Aehnlichkeit des Gedankens der Strophe mit Reinm. MF. 186, 3 ff., 186, 15 ff. sein: hier wie dort das Altern des Dichters, die Erwartung, dass dann auch die Geliebte verschmäht sein werde. Vgl. unten Anhang II.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich wüsste freilich nichts, was gegen sie entscheidend spräche, aber immerhin fällt gegen sie ins Gewicht, dass das Strassburger Geschlecht sich nur bis ins zweite Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts zurück verfolgen lässt. Dagegen blühte nun im zwölften und erlosch im dreizehnten Jahrhundert das auch von SCHMIDT erwähnte elsässische Adelsgeschlecht der Marschälle von Hagenau. Diesem mächtigen Reichsministerialengeschlechte könnte Reinmar, als jüngerer Sohn etwa, angehört haben; denn nichts hindert, ihn als einen Mann von hohem Adel anzusehen, oder aber er stand im Dienstmannenverhältnis zu diesem Geschlecht. Dann bedeutete von Hagenouwe nur, dass er im Dienstmannenverhältnis zu einem Herrenhof 'von Hagenouwe' stand. Sichere Gründe für eine von diesen Annahmen gibt es aber nicht. Und wir bleiben vorläufig über die Benennung von Hagenouwe völlig im Dunkeln. Nur das ist sicher, dass sie nach dem Elsass weist. Denn daran, was BECKER in seinem Aufsatz über Reinmar von Hagenau (German. 22, 211) von dessen Heimat vermutet, wird Niemand glauben. Gottfried kann in Strassburg unmöglich auf ein ganz unbekanntes Hagenau in Oesterreich sich beziehen.

Dass Reinmar Ritter war, wird dadurch bezeugt, dass er in den Handschriften BCE *herre* (*her*) heisst und sich selbst in seinen Gedichten Ritter nennt (150, 15; 151, 3). Da die Tristanstelle nicht genau datierbar ist, lässt sich das Todesjahr Reinmars nicht sicher angeben. Gewöhnlich nimmt man an, der Tristan sei um 1210 entstanden; dann fiele Reinmars Tod ums Jahr 1207. Ich glaube, man kann dabei stehen bleiben trotz der Einwendungen, die E. REGEL in seinem Aufsatz über Reinmar von Hagenau (German. 19, 150) mit Berufung auf SIMROCK gemacht hat. Reinmar war sicher tot 1220 (vgl. Haupt, Lied. und Büchl. von Hartmann p. XI ff.).

Sein Geburtsjahr lässt sich ebenfalls nur annähernd bestimmen. Aus den Anfangsworten von Walthers Nachruf auf ihn *owê daz wîsheit unde jugent, des mannes schœne noch sîn tugent niht erben sol* (Lachm. 82, 24) geht, wie ich glaube, hervor, dass Reinmar nicht alt war, als er starb. Denn sonst hätte es keinen Sinn, wenn Walther bei seinem Tode sich über die Vergänglichkeit der *jugent* beklagt. Zweifelhafter bleibt, welche Lebenszeit unter *jugent* zu verstehen sei: ich denke mir die Zeit der höchsten männlichen Reife (V. 25 *des mannes*), also das vierte Jahrzehnt des Lebens. Zieht man 40—50 Jahre von 1207 ab, so erhält man als ungefähre Geburtszeit Reinmars 1157—67, und als ungefähren Beginn seines Dichtens 1177—87. Jedesfalls ist 1190, welches Jahr aber nicht von LACHMANN als Anfangstermin für Reinmars Poesie aufgestellt ist, wie BECKER (a. a. O. S. 223) behauptet, viel zu spät. Denn dass er bereits vor 1190 dichtete, wird auch wahrscheinlich durch das Kreuzlied MF. 181, 13, das freilich äusserlich schwach bezeugt ist, da es nur in C steht und zwar nach zwei wahrscheinlich und vor fünf sicher unechten Strophen (s. Anhang II). Aber es hat durchaus nichts, was Reinmars dichterischer Weise widerspräche. Für dieses Kreuzlied nun, das einen zweiten chronologischen Anhaltspunkt bietet, kommen zwei Kreuzzüge in Betracht: der eine fand 1190 statt und an

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihm nahm Leopold VI. von Oesterreich Teil, der andere 1197—98. Gewöhnlich bezieht man das Lied auf den Zug von 1190, und das liegt auch am nächsten. Dagegen hat nun aber Becker (a. a. O. 223) Einwendungen gemacht. Es ist nicht zu bestreiten, dass das Kreuzlied bereits Reinmars ganze Eigenart in Stil und Gedanken ausgeprägt enthält; es kann also nicht in den Anfang seiner dichterischen Laufbahn fallen. Man muss daher eben den Beginn seines Dichtens einige Jahre vor 1190 zurückverlegen. Dann braucht man nicht an den Zug von 1197 zu denken. Und dass das Lied auf den ersten Zug von 1190 geht, wird doch dadurch wahrscheinlich, dass sich an diesem Leopold VI. beteiligte, zu dem Reinmar offenbar in näherem Verhältnis gestanden hat, wie das Klagelied auf seinen Tod (167, 31 ff.) beweist. Leopold starb Ende 1194, dies Klagelied gehört also in den Frühling 1195. Dass Reinmar bereits vor 1190 dichtete, lehrt auch eine andere Erwägung. Er lässt noch wiederholt die Senkungen aus: zweimal hat das Haupt selbst in seinem Text angenommen 160, 33 *deiz sus iemer lébete nâch wîbe* und 176, 34 *mérkære*, auf eine Reihe anderer Stellen, wo Haupt, um das Zusammenstossen zweier Hebungen zu vermeiden, gegen die Ueberlieferung ändert, hat Paul (Beitr. 2, 539) aufmerksam gemacht. An einigen derselben ist sicher auch Auslassung der Senkung anzunehmen. Ferner begegnet einmal ein consonantisch unreiner Reim 190, 38. 191, 3 *wol: doln*, der durch die alemannische Herkunft Reinmars gemildert wird. Haupt ändert hier freilich, vielleicht mit Recht, da der Sinn der überlieferten Lesart schwierig ist. Endlich hat Reinmar noch häufig einstrophige Lieder, häufiger als sie in MF. angenommen sind (s. Anhang II). Alles das befremdet, wenn Reinmar erst nach 1190 anfieng zu dichten, erklärt sich hingegen leicht als noch nicht völlig überwundene, von Zeit zu Zeit noch durchschlüpfende Altertümlichkeit, wenn er etwa 1184—85 sich zuerst versuchte und 1190 schon ganz ausgebildet war. Dann ordnet er sich in die allgemeine Chronologie der Minnesänger sehr gut ein.

Von Reinmars sonstigen Lebensgeschicken wissen wir nichts, als dass er schon früh seine Heimat verlassen und sich dauernd am österreichischen Hof aufgehalten zu haben scheint.

Walther verlebte seine Jugend am österreichischen Hofe: *ze Ôsterrîche lernte ich singen unde sagen* (Lachm. 32, 14). Dass er hier Reinmars Poesie kennen gelernt hat, bezeugen zwei Entgegnungen auf Strophen Reinmars (Walth. 111, 23—112, 2 gegen MF. 159, 1—160, 5), worauf ich später zurückkomme. Dass er auch Reinmars Poesie bewunderte, bezeugt der herrliche Nachruf, den er ihm gewidmet hat (82, 24 ff.). Hierin bezieht sich Walther auf ein ganz bestimmtes, erhaltenes Lied[3]) Reinmars (MF. 165, 28), ausdrücklich hebt er hervor: *dich selben wolt ich tûtzel klagen: ich klage dîn edelen kunst, daz sist verdorben.* Also nicht seine Person, sondern seine Poesie erregte seine Teilnahme. Es ist schon hieraus der Schluss erlaubt, dass diese Poesie, deren Ver-

3) Ich sage absichtlich Lied, nicht Strophe, denn 165, 28—36 hat mit den übrigen Strophen des Tons nichts zu tun, vgl. den Anhang II.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stummen er so aufrichtig beklagt, auch auf seine eigene dichterische Entwickelung von Einfluss gewesen sein muss. Man hat bei dem *ze Ôsterriche lernte ich singen unde sagen* geradezu an Reinmar zu denken.

Wichtig ist es nun aber zu wissen, wann Walther an den Hof zu Wien gekommen ist oder genauer, wann er zu dichten begonnen hat. Zwei Gedichte kommen bei dieser Zeitbestimmung in Betracht: 66, 21, wo er von sich sagt *wol vierzec jâr hab ich gesungen oder mê von minnen*, und 57, 23, worin er sich (V. 30) ein Alter von 40 Jahren gibt. Es fragt sich demnach, in welche Zeit diese Gedichte fallen.

Wilmanns (Zs. 13, 284 ff.), wie vor ihm schon Rieger (Leben Walthers S. 75 ff.), setzt 66, 21 in das Jahr 1217, also in die Zeit, als Walther, nachdem er lange in Thüringen und Meissen als Anhänger Philipps, dann Ottos und endlich Friedrichs II. sich aufgehalten hatte, nach neunzehnjährigem unstätem Wanderleben voll Not und Trübsal aller Art zurückkehrt nach Oesterreich. Daraus würde folgen, dass er um 1177 angefangen habe zu dichten. 57, 23 setzt Wilmanns (ebenso Rieger a. a. O. S. 66) ins Jahr 1200 und nimmt damit als Geburtsjahr Walthers 1160 an. Beiden Datierungen kann ich nicht beistimmen. Zunächst will ich die zweite untersuchen.

Es ist auch mir nicht unwahrscheinlich, dass *Ir sult sprechen willekomen* (Lchm. 56, 14), das, wie 56, 39 beweist, in Oesterreich gedichtet ist, bei der Schwertleite Leopolds zur Begrüssung der österreichischen Hofgesellschaft vorgetragen sei. Auf diese Schwertleite kann sich auch 25, 26 beziehen, 20, 31 aber geht wol auf die Thronbesteigung Leopolds im Jahr 1198. Sicherheit ist in diesen Dingen natürlich gar nicht. Denn unsere historische Ueberlieferung berichtet nicht von jedem beliebigen Hoffest. Auch ist Walther wahrscheinlich viel öfter vorübergehend in Wien gewesen, als wir wissen: am 12. November 1203 war er in Zeiselmauer (s. Zarncke, Berichte d. k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. phil.-hist. Cl. vom 13. März 1878 und German. 25, 71). Wenn man nun aber auch 56, 14 ins Jahr 1200 zur Zeit der Schwertleite setzt, so führt absolut nichts darauf, dass auch 57, 23 in derselben Zeit gedichtet sei. Im Gegenteil, dies Lied verrät sich durch seinen völlig abweichenden Ton als einer anderen Zeit, anderen Verhältnissen entsprungen. 56, 14 war ein Loblied auf die deutschen Frauen, sie allein besässen *reine minne* (57, 11), und der Dichter selbst wirbt um ihren freundlichen Gruss (56, 29). Dazu stimmt wahrhaftig nicht der verbissene Ton des Liedes 57, 23, wo der Minne alle möglichen Vorwürfe (58, 3 ff.) gemacht werden. Darin liegt doch auch ein Tadel der Frauen versteckt, wenn der Dichter klagt, dass junge Toren reifen Männern vorgezogen würden (57, 29. 35; 58, 4). Es hindert also nichts, 57, 23 nach 1200, etwa um 1210, zu setzen.

Auch 66, 21 kann nicht 1217 gedichtet sein. Wilmanns (a. a. O. S. 285) beruft sich auf 28, 2—7 *gerne wolde ich, möchte ez sîn, bî eigenem fiure erwarmen. zâl wiech danne sunge von den vogellînen, von der heide und von den bluomen, als ich wilent sanc!* Diese Strophe ist gegen 1220 gedichtet, als Walther Friedrich II. seine Bitte

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

um Unterstützung vortrug. Daraus schliesst WILMANNS „Walther muss

Ebenso wenig haben auch nur das geringste Gewicht die von Wilmanns (a. a. O. S. 284) gegebenen Ausführungen. Sie beruhen auf drei haltlosen Voraussetzungen, die er jetzt auch wol aufgegeben hat, dass sich genau zwischen österreichischen und thüringischen Liedern scheiden und für jede Gruppe ein bestimmt ausgeprägter Ton und Inhalt erkennen lasse, dass in Oesterreich wie in Thüringen Walther nur je einer Dame gedient habe und dass die zeitlich zusammengehörigen Lieder auch in der Ueberlieferung zusammen stünden.

Nach alledem bleibe ich bei Lachmanns Zeitbestimmung: Walther begann um 1187 zu dichten und war etwa 1170 geboren. Nur so fügt er sich glatt und leicht in die Geschichte des Minnesangs ein: folgten wir der Annahme von Wilmanns, so würde sich aus ihr ergeben, er habe etwa mit Heinrich von Veldeke und Friedrich von Hausen gleichzeitig zu dichten begonnen.

Vergleicht man die äussere Lebensstellung Reinmars und Walthers, so springt ein Unterschied von vorn herein in die Augen. Reinmar erscheint frei von jedem materiellen Druck; er ist ein wolhabender Mann, der kein anderes Missgeschick kennt als seinen Liebeskummer: 168, 32 *michn' beswære ein rehte herzelîchiu nôt, mîn sorge ist anders kleine* und 175, 15 *ich bin aller dinge ein sælic man, wan des einen* (in der Liebe). 179, 19 erwähnt er sein *guot: mir waere lîp und guot unmære, het ich si vermiten.* Freilich klagt auch er zuweilen über Unbilden, die ihm zu Teil geworden: 164, 30 *in disen bœsen ungetriuwen tagen ist mîn gemach niht guot gewesen;* 169, 5 *vinde ich iender dies mit triuwen an mich gernt, den diene ich umbe ir hulde .. erne wirt mir niemer liep dem ich unmære bin;* 169, 21 *niender vinde ich triuwe, dêst ein ende, dar ich doch gedienet hân.*

Aber mit all dem scheint Undank seiner Freunde, Rücksichtslosigkeit seitens der Gesellschaft gemeint zu sein. Jedesfalls findet sich keine Andeutung, dass seine äussere Stellung je ungewiss geworden sei, vielmehr scheint er stets ruhig in gesicherter Lage am Wiener Hofe gelebt zu haben in der näheren Umgebung Leopolds VI., dessen Tod er so innig beklagt.

Ganz anders Walther: ihn wirft das Schicksal in der Welt umher; bald ist er hier, bald dort; nirgends findet er Ruhe und ausreichenden Unterhalt; fortwährend muss er die Milde der Fürsten und Vornehmen anrufen: Bitt-, Dank- und Klagelieder begegnen immerfort; sie fehlen gänzlich bei Reinmar. Der Unterschied der äusseren Lage wirkt sichtbar auf den Charakter ihrer Dichtungen.

Im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts diente die Poesie zur Unterhaltung bei Hofe. Die Spielleute, die durch die neue literarische Bewegung seit dem Anfange des Jahrhunderts emporgekommen sind, haben bereits viele unbemittelte Angehörige des niederen Adels in sich aufgenommen. Zu solchen Adlichen, die keine Schande mehr darin fanden, durch ihren Gesang sich an den Höfen weltlicher und geistlicher Fürsten Unterhalt zu erwerben, ist auch Walther zu rechnen. Er trägt doch immer noch das Erinnerungszeichen an den Ursprung der Fahrenden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

So hoch er auch über dem Durchschnitt der Spielleute steht, sein Leben

nicht, wie Reinmar, beschränkt auf den engen Kreis eines Hofes, er muss von Ort zu Ort, ist angewiesen auf fremde Menschen, er muss notgedrungen scharf beobachten, was um ihn hergeht, Menschenkenntnis gewinnen. Von Natur ist er zugänglich für jeden Eindruck von aussen, receptiv bis zur Reizbarkeit und höchsten Gereiztheit, selbständig, unverträglich, streitlustig. Die Gefühle und Leidenschaften des menschlichen Herzens in ihren mannigfachen Erscheinungen dringen auf ihn ein: er muss sie verarbeiten. Das menschliche Leben in Lust und Leid wogt um ihn, und als wahrer Dichter sucht er nach der Auflösung aller Missklänge der Wirklichkeit, nach Versöhnung für den Kampf der Interessen: in allem, was er dichtet, persönlich, in allem zugleich auf das Ganze schauend.

Und nun Reinmar! Eine weich angelegte Natur von reich entwickeltem, wunderbarer Vertiefung fähigem Gemütsleben. Der Aussenwelt ist er abgewandt; wo sie ihn berührt, berührt sie ihn schmerzlich. Im Kampf mit dem Leben spielt er stets eine passive Rolle, die Kraft des Widerstands ist ihm versagt. Gegen seine Widersacher weiss er sich nur durch die Drohung zu retten, er wolle sich um sie nicht kümmern, 169, 3. Allein sein Liebesleben beschäftigt ihn; er verzärtelt sein eigenes Herz, vgl. 174, 5. 6; er hat ganz Recht, wenn er seine Liebe mit der Torheit des Kindes vergleicht: 160, 32; 173, 5. Walther zieht alle Kreise des politischen und socialen Lebens in seine Poesie; das volle Menschenleben selbst ist es, das zu reiner Form erhöht den Inhalt seiner Dichtung ausmacht. Reinmar hat nur Lieder gedichtet, die seine Stimmungen wiederspiegeln: die verschiedenen Stufen seiner Liebesempfindung, Hoffnung, Sehnsucht nach der ihm abgeneigten Geliebten, Klagen über die Welt, die seinen Schmerz nicht versteht, weil er sie selbst nicht versteht — das sind seine Stoffe. Selbst der Nachruf auf Leopold ist in die Form der Liebesklage gekleidet und auch dem Kreuzliede konnte er nur von seiner Liebe aus beikommen.

Das ungefähr ist das Bild der beiden Dichter, wie es sich bei zusammenfassender Betrachtung ihres dichterischen Schaffens ergibt und das wol als allgemein bekannt vorausgesetzt werden darf.[5])

Zwei von Hause aus grundverschiedene Dichternaturen treten am Wiener Hofe in nächste Berührung. Reinmar geniesst bereits als der Aeltere eine angesehene Stellung daselbst, sein Dichterruhm ist gefestigt, als Walther den höfischen Sang eben erst beginnt. Nichts ist wahrscheinlicher, als dass er, geblendet von den Ehren, welche man dem gefeierten und längst anerkannten Meister erwies, und hingerissen von der vollendeten Kunstform seiner Darstellung, sich bemühte, es ihm gleich zu tun, ihn nachahmte. Und nichts ist natürlicher, als dass diese Abhängigkeit bei der grundverschiedenen Beanlagung Beider keine dauernde

5) Hinsichtlich Reinmars verweise ich noch auf E. Schmidts Charakteristik (a. a. O. S. 54 und sonst).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sein konnte, dass Walther die Fesseln der Nachahmung bald abwerfen musste und selbstgewählte, selbstgeschaffene Bahnen betrat. Eine Darstellung des Einflusses Reinmars auf Walther wird notwendig eine Geschichte sein der Ueberwindung dieses Einflusses durch die sich zu völliger Freiheit entwickelnde dichterische Individualität.

ZWEITES KAPITEL.

Walthers Lieder der sogenannten niederen Minne.

In welcher Zeit seines Lebens und auf welche Weise hat Walther Reinmars Poesie kennen gelernt?

Wann und wo ahmte er sie nach?

Diese Fragen können erst beantwortet werden nach Erledigung einer Vorfrage.

Es ist althergebracht, an den Anfang von Walthers dichterischer Laufbahn die Periode der sogenannten niederen Minne zu setzen.

Rieger in der Vorrede zu der Ausgabe Walthers, die neben seinem auch den Namen Wackernagels auf dem Titel trägt, sagt p. VIII von den Liebesverhältnissen des Dichters: „Wir erkennen deren nicht mehr als zwei, eines mit einem Bauernmädchen, eines mit einer Dame.“ Derselbe in seinem Leben Walthers (S. 57): „Von einer *nidern minne*, dem leichtsinnigen (!) Liebeshandel mit einem Landmädchen, sehen wir Walther zu einer hohen Minne übergehen, zur regelrechten Bewerbung um die Gunst einer Dame von Stande.“ Wilmanns (Zs. 13, 268): „Es ist bekannt, dass Walther, ehe er einer Frau von Stande diente, ein Mädchen von niederer Herkunft liebte und dass sich auf dieses Verhältnis mehrere seiner Lieder beziehen.“ Derselbe in der Einleitung zu seiner Ausgabe S. 4: „Von ihm selbst erfahren wir, dass er ein Mädchen niederer Herkunft geliebt habe, ehe er sich in den Dienst einer Frau von Stande begab. Welche Gedichte vor, welche hinter diesen Wendepunkt fallen, ist im Einzelnen nicht immer leicht, bei manchen vielleicht unmöglich zu entscheiden.“ Simrock (Vorrede zur vierten Auflage seiner Uebersetzung p. XVIII): „Dass er in unbesonnener (!) Jugend, vielleicht noch vor Einführung der höfischen Lyrik, der niederen Minne gedient und die duftigen, an den Volkston anklingenden Lieder gesungen hatte, dann aber, von dem herrschenden Gebrauch der Zeit und Reinmar des Alten Lehre und Beispiel verleitet, sich der höheren Minne zuwandte.“ Ferner Menzel Leben Walthers S. 89. Auch Scherer (Vorträge und Aufsätze S. 134. 135): „Diese erste Liebe unseres Walther ist keine höfische Liebe, ... keine vornehme Dame bei Hofe ist ihr Gegenstand, sondern ein einfaches Mädchen bescheidener Herkunft.“ ... „In den Jugendliedern sehen wir Walther dem höfischen Treiben fern. Nun erst kam er an den österreichischen Hof .... dort fand er Reinmar von

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hagenau .... (er) war ein gefeierter Mann. Walther von der Vogelweide, der nun bei Hofe in ein regelrechtes Liebesverhältnis zu einer Dame höheren Standes trat und sich an conventionelle Formen gewöhnen und seine naive Art ein wenig abschleifen sollte, — nahm ihn zum Vorbilde. Sein Dichten kommt in ein anderes Fahrwasser. Das Volkstümliche verschwindet, und auch er zahlt der spitzfindigen, etwas spinnewebigen und difteligen Reflexionspoesie seinen Tribut" und (Geschichte der deutsch. Dichtg. im 11. und 12. Jahrh. QF. 12. S. 73): „Bald kommt auch der melancholische Sänger der unerhörten Liebe, Reinmar von Hagenau, nach Oesterreich. Und Walther von der Vogelweide, der in seiner Jugend glücklich liebte, schliesst sich seinem Beispiel und der allgewaltigen Mode willig an."

Das Alles klingt ja ganz einleuchtend: Walther hat zuerst in seiner Jugend sich in „leichtsinniger", „unbesonnener" Weise mit einer Dorfschönen eingelassen und diese besungen, dann aber fiel es ihm ein, dass es sich doch besser schicke, wenn er an den Hof gienge (darüber herrscht in den angeführten Ansichten nicht durchweg Klarheit, ob er vor seinem Aufenthalt am Hofe oder nur vor dem höfischen Minnedienst dem Mädchen niederer Herkunft sich ergeben hatte), und fortan sang er nur höfische Lieder nach Reinmars Muster.

Bei dieser Auffassung wird vorausgesetzt, dass Walthers Lieder durchaus die Darstellung wirklicher, eigener Erlebnisse seien, ausnahmslos nur wirkliche Liebeserfahrungen zum Gegenstande hätten. Ich will für den Augenblick einmal auf diese Voraussetzung ohne alle Einschränkung eingehen.

Die Behauptung, Walther habe sein erstes Verhältnis mit einem Bauernmädchen aufgegeben und fernerhin seine Huldigungen ausschliesslich einer vornehmen Frau dargebracht, stützt sich auf Walth. 47, 2 *ich was vil nâch ze nidere tôt, nû bin ich aber ze hôhe siech.* Mit Unrecht. Denn das heisst nicht „früher, als ich noch gar nicht die höfische Liebe und ihre Art kannte, war ich krank von niederer Minne, jetzt aber habe ich sie für immer aufgegeben und leide nun an hoher Minne", sondern „nirgends finde ich die *mâze*, das rechte Mass, weder wenn ich niedrig, noch wenn ich hoch minne." Es werden allerdings zwei Arten der Liebe unterschieden und in Gegensatz gebracht, aber durchaus nicht wird gesagt, dass jede nur einmal längere Zeit hindurch gepflegt worden sei. Durch 47, 3 wird allerdings die augenblickliche hohe Minne als gegenwärtig einem vergangenen niederen Liebesverhältnis entgegengestellt, aber nirgends tritt hervor, dass seine Neigung jetzt erst zum ersten Male einer hochgestellten Frau sich zuwende, dass sie früher nur einem einzigen Mädchen niedern Standes gegolten habe.

Man darf vor allem das Lied nicht so auffassen, als enthielte es eine Aufsage des alten niederen Verhältnisses und die Anknüpfung eines neuen hohen, so dass die Zeit des *ze nidere tôt* eben erst zu Ende sei und nun schon die des *ze hôhe siech* beginne. In solcher Lage wäre Walthers Lied, seine allgemeine Betrachtung über das Wesen der niederen und hohen Minne (47, 5—9), wäre vor allen Dingen seine Bitte um

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hülfe bei der Frau *Mâze* und die halb unterdrückte Klage über die eigene Masslosigkeit (47, 1. 4) übel angebracht und wenig stimmend zu zu seiner dichterischen und sittlichen Grösse. Ich erinnere hier an die schönen Worte Goethes aus Dichtung und Wahrheit (Buch 19. Hempel Bd. 23, 93): „Die Neigung kümmert sich um keine Antecedentien, und wie sie blitzschnell genialisch hervortritt, so mag sie weder von Vergangenheit noch Zukunft wissen.“ Man wende mir nicht ein, was für das achtzehnte Jahrhundert richtig sei, brauche es darum noch nicht für das zwölfte zu sein. Das ist wol wahr, aber es gibt gewisse allgemein menschliche Erscheinungen des Seelenlebens, die unter ähnlichen äusseren Verhältnissen überall zu allen Zeiten bei rein und gross angelegten Naturen sich einstellen nach unabänderlichen Gesetzen. Wie schwächlich und reflectirend müsste Walther gewesen sein, wenn er, hingerissen von einer neuen Liebe zu einer hohen Frau, an sich hält, zurückblickt zaghaft auf sein früheres Liebesverhältnis und nun jammert, dass er doch stets über die Schnur schlage: die frühere Neigung sei ihm schon übel bekommen, mit der neuen werde es ihm wol nicht besser ergehen. Beginnende Leidenschaft kann nicht über sich selbst, ein wirklich Liebender nicht über frühere Neigungen und die Gefahren des Liebens überhaupt nachgrübeln. **Das Lied darf deshalb nicht als der Anfang der hohen Minne gelten, sondern als deren Ende.**

Der Dichter hat einer hohen Frau gedient, er hat die Macht ihrer *minneclichen rede* erfahren, aber er fürchtet, dass ihm *schade von ir* geschehen könnte, er will sich offenbar von ihr losreissen, das bestehende Verhältnis abbrechen. Aus welchen Gründen, können wir nicht erkennen. Noch kämpft er mit seiner Leidenschaft, er fürchtet, wenn er die Geliebte wiedersehen sollte (47, 12), wieder überwältigt zu werden. In diesem Zustande seelischer Pein, in diesem Gefühl haltlosen Schwankens, wo ihm die ganze Leidensgeschichte seines bisherigen Lebens mit all seinen Liebeshoffnungen und Enttäuschungen wieder erinnerlich wird, wendet er sich, selbst hülflos gegen die unaufhörliche innere Verwirrung, um Hülfe an die Frau *Mâze*. Alle Liebe, die er bisher genossen, hat ihm keinen dauernden Frieden gegeben; aus den Banden der hohen Minne sehnt er sich hinaus, fürchtet aber doch dem dämonischen Zauber der Frau zu erliegen, die Frau *Mâze* bittet er, dass sie ihn *ebene werben* lehre (46, 38), was er bisher weder in der hohen noch in der niederen Liebe gekonnt habe.

Unter der niederen Minne wird man ein Verhältnis sich zu denken haben, wie es Neidhart oder Neifen schildern, stark sinnlich, im Genuss das einzige Ziel suchend, von kurzer Dauer. Ein solches Verhältnis kann bei Walther nur als Flucht aus der Ueberschwänglichkeit des höfischen Minnedienstes erklärt werden, und unser Lied steht denn auch gar nicht im Wege, anzunehmen, dass vor der hohen Minne, von der er *siech* ist, er bereits ein anderes Liebesverhältnis zu einer Dame hohen Standes gehabt habe. Die hohe Minne, in die er auf's Neue geriet und aus der das vorliegende Lied heraus gedichtet ist, mag wol einen sehr leidenschaftlichen Charakter angenommen haben. Dieselbe Gesinnung,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus der Wolframs Lied Lchm. 5, 34 hervorgegangen ist, mag auch Walther getrieben haben, sich loszureissen aus einem der Sittlichkeit Gefahr bringenden Verhältnis. Die gesunde Natur, die in der Mitte liegt, sucht er: die gemässe Liebe zu einer Gleichstehenden, die dauernde innere Befriedigung gewährt.

Einen Schluss auf die Zahl der Liebesverhältnisse, die Walther, als er dies Lied dichtete, durchlebt hatte, zu ziehen, erlaubt nichts. Es ist überhaupt eine arge Verkehrtheit, sein Liebesleben durch ein niederes und ein hohes oder ein niederes und zwei hohe Liebesverhältnisse ausfüllen zu wollen. Die Sucht zu schematisiren, die der Stubengelehrsamkeit so unausweichlich anhaftet und so viele Hirngespinste erzeugt, kann sich nirgends abgeschmackter zeigen, als in den zahlreichen, mit einer gewissen Hartnäckigkeit wiederholten Versuchen, Walthern nachzurechnen, wie oft er sich in seinem Leben verliebt habe und auf die so gefundenen Liebesverhältnisse seine Lieder zu verteilen. Das Leben und sonderlich die Liebe lassen sich nicht in derartige Systeme pressen. Walther führte ein unstätes Wanderleben und war heissen Bluts: er hat sicher viel und oft, leicht und tief, nach hohem und niederem Ziel geliebt. Ihn darin heute noch controliren zu wollen, ist verlorene Mühe, und die Literaturgeschichte hat wahrlich andere, höhere Aufgaben zu lösen, als diese.

Aus 46, 32 ff. hat sich also kein Grund zu der Annahme ergeben, Walther habe, bevor er das höfische Leben und dessen Poesie kennen gelernt und nachgeahmt hatte, ein Verhältnis zu einem Mädchen niederer Herkunft gehabt und nur damals eine derartige Minne besungen, später aber nur höfische Liebeslieder der hohen Minne gedichtet.

Eine solche Annahme würde auch sonst die allergrössten Schwierigkeiten bereiten.

Denn wie sollte man sich dann 52, 25 erklären, das sich offenbar auf die hohe Minne bezieht und wo es ausdrücklich heisst *nû bräht ich doch einen jungen lîp in ir dienest?* Wenn Walther, bevor er in den Dienst der vornehmen Dame trat, bereits ein Verhältnis mit einem Landmädchen und zwar ein so inniges, wie die Lieder im „duftigen Volkston" bezeugen, gehabt haben soll, bei dem ihm auch Liebesgenuss gewährt worden ist, so muss er erstaunlich jung zu den Fahnen von Frau Venus geschworen und die unter ihnen bestandenen Erlebnisse besungen haben. Und doch ist die Art, wie die Liebe in den Liedern der sogenannten niedern Minne dargestellt wird, weit entfernt von jeder knabenhaften Unreife, jeder jugendlichen Ueberschwänglichkeit, sie verrät vielmehr bereits den Mann, dem das Wesen der Liebe wunderbar tief und rein aufgegangen ist.

Wie könnte ferner bei der hergebrachten Auffassung 49, 12 ff. erklärt werden: *ich sanc hie vor den frowen umbe ir blôzen gruoz ... ich wil* (jetzt aber) *mîn lop kêren an wîp, die kunnen danken: waz hân ich von den überhêren?* Das fasst man am natürlichsten doch gewiss als eine Aufsage des höfischen Minnedienstes, als den Entschluss, sich einem gleichstehenden Mädchen, keiner von den vornehmen Damen,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den *überhèren*, zuzuwenden. Also man müsste, wollte man an der alten Ansicht von Walthers niederer Jugendliebe festhalten, einen Rückfall in den schon einmal überwundenen Zustand der niedern Minne annehmen, nachdem der Dichter sich bereits längere Zeit in dem der hohen befunden hatte. Damit wäre dann aber auch schon das Princip, die Lieder der niedern Minne alle zusammen in dieselbe Entstehungszeit, in die erste Jugend Walthers zu setzen, durchbrochen.

49, 25 wird gewöhnlich als Anspielung auf die niedere Minne betrachtet. Wenn aber 49, 31 gedichtet ist, bevor Walther sich der hohen Minne zugewendet, oder gar, wie die Meisten meinen, bevor überhaupt der höfische Minnedienst in Oesterreich eingeführt war, bevor er Liebeslieder der hohen Minne gedichtet hatte, wer sind dann die *sie* (V. 31), welche ihm *vernîzent*, dass er *sô nidere* seinen Sang wende? Etwa die Dorfleute, zu denen das *herzeliebe frowelîn* gehört? Oder die, denen er dies Lied vortrug? Diese *sie* können doch nur solche sein, welche den höheren höfischen Sang selbst kannten oder ausübten, also Ritter. Und nur wenn Walther bereits Lieder im höfischen Stil gesungen hatte, verschieden von dem, was er jetzt vortrug, und man deshalb derartige von ihm erwartete, konnte man ihm seinen niedrigen Gesang vorwerfen. Der Massstab, mit dem gemessen sein Sang als *nider* erkannt wurde, war offenbar die Liebe zu einer hochgestellten Dame und die ihr gewidmete Poesie. Auf jeden Fall muss Walther, als er 49, 31 dichtete, mit der Poesie der höfischen Richtung in nächster Berührung gestanden haben, muss die Sitte des Minnedienstes allgemein anerkannt und, da er früher bereits ihr ergeben gewesen, auch von ihm erwartet worden sein.

Dasselbe folgt aus 50, 35—51, 4. Man wird dies Lied doch von dem vorigen nicht trennen wollen. Hat man aber von dem Wesen der niedern Minne die gewöhnliche Vorstellung, so geben diese Verse gar keinen Sinn. Denn wenn Walther noch nicht am Hofe zu Wien war, wie kann man sich die *huote* erklären? Dies Lied muss in höfischen Kreisen (51, 1), freilich nicht in höfischem Geschmack gedichtet sein.

Von den Liedern der sogenannten niedern Minne gehören 39, 1; 39, 11; 49, 25; 74, 20 unzweifelhaft zu dem Schönsten und Vollendetsten, was Walthers Kunst geschaffen hat. Die meisten Gedichte der hohen Minne können sich mit ihnen nicht messen. Man könnte nun zugeben, dass diese Lieder der niedern Minne durch die Einfachheit ihrer Gedanken wirken und dass dies gerade dafür spräche, dass sie in der Jugendzeit Walthers, als er noch den Volkston anschlug, entstanden seien. Niemand aber wird bestreiten, dass diese Lieder himmelhoch stehen über Allem, was wir sonst von volksmässiger Lyrik aus früherer oder späterer Zeit haben. Man vergleiche doch einmal *Under der linden* mit MF. 34, 3, wo eine ähnliche Situation dargestellt ist. Welch ein Unterschied in Inhalt und Form! Hier der kunstvollste Versbau, höchste Durchbildung des Stils, dort die einfache vierzeilige Strophe mit vorgeschobener Waise vor jedem der vierhebigen Verse, unbehülfliche Parataxe. — Die Darstellung im Liede Walthers ist meisterhaft. Die Situation breit, anschaulich vor uns hingestellt: Linde, Heide, Wald, Blumen und Gras, abseits

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Tal die singende Nachtigall, aber doch schon das Alles mit Beziehung auf das persönliche Erlebnis *'dâ unser zweier bette was.'* Wir sollen es nicht hören, sondern noch einmal erleben, was das Mädchen erfahren hat. Ruhig erzählend, beschreibend hebt sie an, aber das Gefühl der Erinnerung ist zu mächtig und überwältigt sie. Die einzelnen Augenblicke des genossenen Glücks treten nun stossweise vor ihre Seele und auf ihre Zunge: Kuss und Umarmung. Beim Nebensächlichen, den Rosen am Kopfende des Blumenlagers, und dass ein Vorübergehender darüber lächeln werde, dabei verweilt sie, wie um sich selbst zu beruhigen, zur Fassung herabzustimmen. Der Charakter der Erzählung ist nun ganz aufgegeben, Alles klingt wie ein Selbstgespräch. Und wer vermöchte zu umschreiben die glänzende Steigerung der letzten Strophe, die doch wieder so reizend anmutig in ruhigerem Tone verläuft und zurückkehrt zum Ausgangspunkt, der lauschigen Stelle im Wald mit dem kleinen singenden Genossen auf den Zweigen? Bewundernswert ist die Ausgleichung zwischen Erzählung und Selbstgespräch, zwischen berichteter Vergangenheit und wieder durchlebter Gegenwart, bewundernswert die Steigerung und Abtönung des Gefühls, das uns so warm anatmet, bewundernswert die Einheit der Stimmung: das Mädchen erzählt nicht zusammenhängend, aber der immer durchtönende Nachtigallenschlag lässt das Bild der Liebesstätte nie verlöschen.

Dergleichen kann auch der grösste Dichter nicht, ohne sich an andern Mustern gebildet zu haben, hervorzaubern. Was für ein Vorbild konnte Walther aber hierfür das Liedchen Dietmars (MF. 34, 3) geben? Da sind nur einzelne Momente der Handlung hervorgehoben; knappe Kürze, Sprünge, kein gleichmässiger Fortgang. Wie die von höfischer Schulung unberührte volkstümliche Lyrik den gleichen Gegenstand darstellte, zeigt die deutsche Strophe der *Carmina Burana* S. 200, Ld. 93, 169. Auch alle ältesten Frauenstrophen können mit Walthers Lied nicht verglichen werden: sie bringen einen lebhaft empfundenen Augenblick der Gegenwart oder Vergangenheit, nachdrücklich und ergreifend immer wieder die Hauptsache hervorhebend, zum Ausdruck; unter Umständen können sie von einer Erzählung ausgefüllt sein wie 8, 33 ff., aber nirgends zeigen sie eine wirkliche Entwickelung des Gefühls. Eine so psychologisch wahre und zugleich dichterisch schöne Darstellung eines Seelenzustands, wie sie Walther 39, 11 gibt, ist nur möglich, nachdem er es in der Schule der höfischen Lyrik gelernt hat, die menschlichen Gefühle zu beobachten, zu zergliedern und poetisch wiederzugeben. Und schon ein rein äusserliches Moment, die Mehrstrophigkeit von 39, 11 zeigt, dass es nach Kenntnis der mehrstrophigen Frauenmonologe Hausens und Reinmars gedichtet sein muss. Denn MF. 4, 1, das einzige dreistrophige volkstümliche Frauenlied, ist, da es nur Liebesversicherung und Angriffe gegen verführerische Frauen enthält, gar nicht zu vergleichen. Ich kann deshalb auch Scherer nicht beistimmen, wenn er (deutsche Studien 2, 514 (80)) sagt: „Unmittelbar in Dietmars Fusstapfen tritt Walther von der Vogelweide." Wenn er Dietmar zwischen 1180 und 1190, die Verbreitung des Frauendienstes nach Oesterreich aber ins Jahr 1185 setzt,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wäre es überdies auch sehr unwahrscheinlich, dass Walther noch 1187, welches Jahr wir oben als Anfangsjahr seines Dichtens gewannen, in der alten volkstümlichen Manier gedichtet haben sollte.

Der Unterschied von Walthers volksmässigen Liedern 39, 1; 39, 11; 49, 25; 74, 20 und Allem, was deutsche Poesie vor ihm in ähnlicher Richtung hervorgebracht hatte, ist nach Sprache und Inhalt ein viel grösserer, als der, welcher zwischen seinen höfischen Minneliedern und denen seiner Vorgänger stattfindet. Wie sollte man das erklären, wenn man die Lieder der niedern Minne in Walthers Jugendzeit, in seine erste Jugendzeit, wozu 52, 25 zwingt, setzt? Dann müsste er also zuerst in Anlehnung an den Volkston Minnelieder gedichtet haben, hier hätte er die grösste Selbständigkeit bewahrt und die herrlichsten, goldig individuellen Lieder gedichtet; dann aber hätte er die höfische, mehr schablonenhafte Poesie kennen gelernt, wäre auf ihren Pfaden gewandelt und hätte in viel engerem Anschluss an die Tradition, viel weniger individuell gedichtet. Das ist ein für einen gottbegnadeten Dichter unmöglicher Entwicklungsgang: es ist undenkbar, dass Walther in seiner Jugend originaler gewesen sein sollte, als in der Zeit seiner männlichen Reife, undenkbar, dass er vom Gesunden zum Gekünstelten und Manierirten mit Bewusstsein übergegangen sei.

Ohne Verständnis für Wesen und Entwicklungsgesetze eines Dichters ist, was Menzel Leben Walthers S. 85 sagt: „Walther selbst war ein viel zu genialer Dichter, um von Anfang an im breitgefahrenen Geleise einer hergebrachten Mododichtung sich zu bewegen. Er bedurfte, wie alle grossen Dichter, eines Vorstadiums seiner schöpferischen Tätigkeit, in welchem die Natur in sprudelnder Originalität sich ergoss, nur dem eigenen Trieb, der eigenen Productionslust folgend“ ... „die männliche Reife aber mässigte allmählich den Sturm und Drang in seiner Brust (wo in aller Welt zeigt sich in den Liedern der niedern Minne „Sturm und Drang“?) und die Rücksicht auf die schöne Kunstform gewann mehr und mehr die Oberhand.“ Also die Lieder der niedern Minne hätten keine oder eine geringere „schöne Kunstform“? Wie sollte sich ferner bei Menzels Annahme die Tatsache erklären, dass auch in den höfischen Minneliedern der hohen Minne eine allmähliche Entwicklung sich beobachten lässt? Es gibt einzelne, die sich, wie wir sehen werden, fast sclavisch an Vorbilder, also vor allem an Reinmar, anlehnen.

Wie sollte es kommen, dass Walther, nachdem er schon in seinen frühesten Schöpfungen zur Meisterschaft in der selbständigen Gestaltung gelangt war, auf einmal in bereits gereifterem Alter die „breitgefahrenen Geleise der Mododichtung“ betritt und nun plötzlich gar nicht im Stande ist, sich selbständig zu bewegen, sondern erst ganz allmählich wieder zu freierer Production gelangt? Dann hätte er ja wirklich den höfischen Minnesang erlernt, dann wäre er ja nichts als ein trauriger Dichterling, der sich durch handwerksmässige Uebung einige Routine aneignete, alte Gedanken in veränderten Formen vorzutragen. Auch „der Drang der Not“ erklärt nichts.

Was ich mich bemühe zu erweisen, hatte Wilmanns bereits ganz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

richtig gefühlt, als er in seiner Ausgabe *Under der linden* wegen „der vollendeten Kunst", 75, 25 wegen „der wunderlichen Reime" (Einleit. S. 14) und 39, 1; 94, 11 aus anderen Gründen in eine spätere Zeit setzte. Damit war er bereits in Gegensatz getreten zu der Ansicht, die er noch Zs. 13, 268 hatte, dass die Lieder der niedern Minne sämmtlich früher entstanden seien, als die der hohen. Eine solche Trennung aber, wie die in seiner Ausgabe vorgenommene, ist unstatthaft: 39, 1; 39, 11; 75, 25; 94, 11 gehören durchaus in den Kreis der in seiner Ausgabe noch als Jugendgedichte bezeichneten übrigen volksmässigen Lieder Walthers. Gegenwärtig hegt übrigens Wilmanns, wie er mir brieflich mitteilt, dieselbe Ansicht, wie ich, dass die Lieder der sogenannten niedern Minne überhaupt nicht in Walthers Jugend gehören.

Dafür, dass die „niedere" Minnepoesie nicht vor der hohen, sondern gleichzeitig mit ihr, ja später als sie entstanden sei, spricht endlich auch noch ein Gedicht Walthers selbst: 28, 1 ff. *zâi wiech danne sunge von den vogellînen, von der heide und von den bluomen, als ich wilent sanc,* das sind die Bestandteile der volksmässigen Poesie: Vogelsang und Blumenpracht, Rosenbrechen und Kranzflechten, Gesang und Tanz auf der Heide oder um die Linde, — die ganze Lebens- und Liebesfreude der ländlichen Frühlingsfeste. Daneben steht V. 6—7 *sweich schœne wip mir denne* (wenn ich bei eigenem Feuer erwarme, also eine ansehnliche Lebensstellung erworben habe, oder wenn ich so schön singe?) *gæbe ir habedanc, der liez ich liljen unde rôsen ûz ir wengel schînen:* das ist die höfische Liebespoesie, das Lob der Herrin. Die beiden Arten von Walthers Lyrik werden hier also durchaus nicht getrennt, sich zeitlich ausschliessend, gedacht.

Wen alles bisher Gesagte noch nicht überzeugt hat, auf den wird vielleicht ein formaler Grund wirken. Nämlich die Daktylen[6]) in zwei Liedern der niedern Minne 39, 1; 39, 11. Sie kann Walther nur aus der höfischen, von der romanischen Lyrik beeinflussten Poesie haben; den alten volkstümlichen Liedern Oesterreichs und Baierns, den Liedern Dietmars von Eist sind sie völlig fremd. Es gehört denn auch die daktylische Strophe 85, 25, die sich glücklicherweise ungefähr datiren lässt,

6) Es sind doch wol Daktylen trotz der scharfsinnigen Erörterung Schades (Wissensch. Monatsbl. 1875. S. 107 ff.) auch im Liede 39, 11 das herrschende Metrum. Schades Auffassung der Strophenform erscheint mir aus zwei Gründen nicht richtig. Erstens: sowol die schwebende Betonung des zweisilbigen Worts im ersten Versfuss (39, 11. 14. 20), was Schade „Triolen schlechthin" nennt, als auch die mit schwebender Betonung über drei Silben zu lesenden, im ersten Fuss überladenen Verse (39, 23; 40, 1. 4. 10. 13), nach Schade „Triolen mit Auftakt", kommen doch sonst nur als Ausnahmen, als Freiheiten, die sich die Dichter bisweilen gestatten, vor. Es ist unwahrscheinlich, dass Walther diese beiden Arten metrischer Ausnahmen in diesem einen Liede zur Regel erhoben, dabei aber doch zwischen ihnen ohne ersichtlichen Grund gewechselt habe. Zweitens: der Anstoss, von dem Schade bei seiner Herstellung ausgeht, dass allein 39, 11. 20 bei der Betonung als Daktylen des Auftakts entbehren, wird auch durch seine Auffassung nicht beseitigt; die Triolen schlechthin haben keinen Auftakt, die andern haben ihn. Die Entschuldigung S. 111, dass bei Auflösung des Rhythmus die Unregelmässigkeit des Auftakts weniger gespürt werde, hilft darüber nicht hinweg.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht in die erste Jugend des Dichters. Bezieht sie sich nämlich auf den Kampf zwischen Philipp und Otto, so kann sie nicht vor 1198, bezieht sie sich auf den zwischen Otto und Friedrich, nicht vor 1212 entstanden sein. Im ersten Fall war Walther, als er die Strophe dichtete, etwa 28 Jahre, im zweiten etwa 42 Jahre alt. — Dass das vierte daktylische Lied Walthers 110, 13, auf das, wie Wilmanns bemerkt hat, augenscheinlich das gleichfalls daktylische Lied Hartmanns MF. 215, 14 eingewirkt hat, nicht im unmittelbaren Anschluss an die im Volk gepflegte Lyrik entstanden sein kann, wird Jeder zugeben. Wir wissen also, wann Walther Daktylen und woher er sie kennen lernte, und das nötigt, auch 39, 1; 39, 11 in eine Zeit zu setzen, wo er bereits die höfische Dichtung kennen gelernt und in ihrer Art sich versucht hatte.

Ich muss mich gleich hier mit einer Ansicht von dem Ursprung der deutschen Daktylen aus einander setzen, die Martin geäussert hat in seinem, wie mir scheint, völlig über das Ziel hinausschiessenden Aufsatz „Die *Carmina Burana* und die Anfänge des deutschen Minnesangs“ (Zs. 20, 46 ff.). Ich komme auf den Aufsatz als Ganzes noch einmal zurück (s. unten Kap. V), hier geht uns nur das über die Daktylen Gesagte an.

„Ganz gewiss dem Lateinischen entlehnt ist der Gebrauch der Daktylen“ sagt Martin (a. a. O. S. 59). Aber durch dies „ganz gewiss“ wird sich wol Niemand, der die Entwicklung des deutschen Minnesangs kennt, einschüchtern lassen. Nur in einer einzigen deutschen Strophe der *Carmina Burana* ist der daktylische Rhythmus angewendet, in 98 a; denn 125 a kann gar nicht in Betracht kommen: im Refrain mochte von altersher in der deutschen volkstümlichen Poesie freier Rhythmus mit Ueberladung des ersten Versfusses gestattet sein. Also nur in einer einzigen Strophe, und das merkwürdige ist dabei noch, dass in derselben in allen Versen jedesmal für den zweiten Daktylus der lateinischen Strophen ein Trochäus steht. Es wäre also nicht einmal der daktylische Rhythmus der lateinischen Strophen streng durchgeführt, wenn man die deutsche Strophe für eine Nachbildung halten wollte. Aber wer nur irgend unbefangen ist, wird zugeben, dass Alles dagegen spricht.

Die deutsche Strophe ist eine einfache Begrüssung des Sommers: der Winter ist zu Ende, die schöne Zeit ist da, Alles grünt, unsere Freude wird dauernd sein. Daraus sind im Lateinischen zwei Strophen geworden: in der ersten wird ausführlich und breit der Gedanke erörtert „der leidige Winter hat uns verlassen“, alle seine Schrecken werden einzeln aufgezählt; in der zweiten Strophe wird dem in pointirtem Gegensatz gegenübergestellt eine ebenso ausführliche Schilderung der Schönheit des Sommers. Darauf in der dritten Strophe die Anwendung auf die eigene Person, Anrede an die Liebe, und in der vierten Strophe wieder Rückkehr in den Anfangsgedanken: jetzt blüht Alles ringsum. Gewiss, das lateinische Lied ist reicher, kunstvoller. Aber eben darum, ist es denkbar, dass Jemand dieses Lied zusammenziehen sollte in eine so einfach altertümliche deutsche Strophe, wo Alles, was im Lateinischen weit aufgeblüht und entfaltet war, wieder gleichsam in den Keim eingekapselt ist? Ich muss das nachdrücklich verneinen. Der ganze Zug der Ent-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wicklung unseres Minnesangs geht entschieden und rasch zur Ausbildung eines immer mannigfaltigeren, farbenreicheren Inhalts, einer immer kunstvolleren Darstellung, immer reicherer Ausdrucksmittel. Wie sollte da Einer dazu gekommen sein, ein schon vorhandenes kunstvolles Lied wieder herabzudrücken in einen altertümlich unbeholfenen Stil? Er musste doch vielmehr danach streben, wenn er es deutsch nachbildete, es zu überbieten; das tut jeder Nachahmer, um wie viel mehr einer aus der Zeit des aufstrebenden Minnesangs. Aus dieser Erwägung heraus halte ich es für unmöglich, in den vier lateinischen Strophen von 98 ein Original zu sehen. Das deutsche Liedchen kennzeichnet sich übrigens durch nichts als besonders alt; es hat nur den alten schlichten Volkston bewahrt. Eine Parodie auf Walth. 39, 1, wie es Lachmann genannt hat, ist es aber nicht: es ist ein durchaus ganz gerade und ehrlich gemeintes Sommerliedchen ohne eine Spur von spöttischer Tendenz.

Noch von einer ganz anderen Seite her erweist sich Martins Ansicht über den Ursprung der Daktylen als unrichtig. Wir finden nämlich in den ältesten deutschen Minneliedern durchaus keine daktylischen Verse; erst seit der Nachahmung der Provenzalen, seit Hausen, begegnen sie und zwar gerade bei Dichtern, die auch sonst als Nachahmer romanischer Vorbilder bekannt sind, also bei Hausen selbst, Gutenburg, Bligger von Steinach, Horheim, Morungen, und bei solchen, die wenigstens romanische Formen nachbilden, bei Rugge, Hartmann, dem Markgrafen von Hohenburg, Hildbolt von Schwangau u. A. Später als die unmittelbare Nachahmung der provenzalischen Poesie aufhört, werden sie seltener. Ulrich von Lichtenstein hat nur in seinen älteren Gedichten Daktylen verwendet.

Nach alledem bleibe ich bei dem oben ausgesprochenen Satze: Walther konnte die Daktylen, die er in seinen volksmässigen Gedichten verwendet, nur aus der höfischen, von romanischen Vorbildern abhängigen Poesie entnehmen.

Der niedern Minne angehörig ist 112, 3—9. Gleichwol zeigt die Strophe Anreimung des Abgesangs an den Aufgesang, was nie in Dietmars, nie in den ältesten namenlosen Liedern, soweit sie dreiteilig sind, vorkommt, wol aber bei den von höfischer Kunst beherrschten Rietenburg 18, 25; Veldeke 62, 25; Hausen 54, 1; Reinmar 154, 32; 193, 22.

Keins von Walthers Liedern der niedern Minne zeigt in seiner Strophenform nähere Verwandtschaft mit Dietmar, wol aber gerade das an das *herzeliebe frowelîn* gerichtete 49, 25 ausgeprägteste Aehnlichkeit mit Tönen Reinmars. Wenn man in Reinmar 191, 34 die letzte Zeile, deren Schema ⏑ 4 stumpf Waise ⏑ 4 stumpf Reim ist, auffasst als ⏑ 8 stumpf Reim, so ist diese Strophe völlig gleich Walther 49, 25, auch in dem eigentümlichen, bis auf Reinm. 192, 16. 23 streng durchgeführten Wechsel trochäischer und jambischer Verse. Sehr ähnlich ist auch Reinm. 201, 33, nur hat hier die letzte Zeile eine Hebung weniger als bei Walther, und der erste Vers der Stollen ist klingend, auch fehlt der Wechsel des Rhythmus. Vergleichbar ist auch Reinm. 202, 25: hier wird in dem ersten Verse der Stollen der vierhebige stumpfe Vers durch den

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gleichwertigen dreihebigen klingenden vertreten, der Rhythmus ist trochäisch (bis auf 202, 27. 35); sonst ist dieser Ton völlig gleich Walth. 49, 25. Der älteste der drei Töne Reinmars ist offenbar 191, 34, und dieser ist wol aus der altertümlich einfachen Strophe Regensburg MF. 16, 1 entstanden dadurch, dass die erste und zweite Waise mit Cäsurreim versehen ist. Reinmar, so wenig volkstümlich er in seiner Dichtung ist, hat merkwürdigerweise für seine Strophenformen sich nicht selten volkstümliche Muster genommen, so namentlich den vierhebig stumpfen Vers und überhaupt stumpfen Versausgang mehr als alle andern Minnesänger bevorzugt. Dafür, dass Walther die Strophenform von 49, 25 aus Reinmar entlehnt hat, spricht die Gleichheit des Rhythmus mit 191, 34. — Dieselbe Strophenform wie Reinmar 191, 34 haben auch Hartmann 211, 20 und Engelhart von Adelnburc 148, 25, nur haben sie nicht den Reinmar und Walther gemeinsamen regelmässigen Wechsel des Rhythmus. Ich zweifle nicht, dass sie den Ton von Reinmar entlehnt haben, nicht als ob er besonders eigentümlich wäre, im Gegenteil, er ist entschieden volkstümlichen Ursprungs, und es konnte auf ihn Jeder selbständig kommen. Aber im älteren Minnesang begegnet er gar nicht. Nachdem ihn jedoch einmal Reinmar in die höfische Poesie eingeführt, ihn hoftähig gemacht hatte, griffen seine Zeitgenossen ihn auf. Die Melodie wird wol bei Jedem verschieden gewesen sein. Auch Morungen 137, 10 halte ich für eine Nachahmung des Tons Reinmars: er hat die Waise mit dem zweiten Reim des Aufgesangs versehen und hängt an die zweite Strophe ein Geleit an. Die Strophe Carm. Bur. 165 a fasse ich wie Scherer D. Stud. 2, 31 als vier Reimzeilen enthaltend; vgl. unten Kap. V.

Einen Einwand will ich noch zurückweisen, der gegen meine Auffassung gemacht werden könnte. Ist es nicht — so könnte Jemand sagen — unvereinbar mit Walthers dichterischer Genialität, dass er in seiner Jugend, der Zeit seiner grössten Frische und Kraft, sich sollte an die etwas gedankenblassen Dichtungen Reinmars angelehnt, später aber erst, als er schon älter geworden war, die volle Macht seines Könnens gezeigt haben? Sollte man nicht vielmehr erwarten, dass er in der Zeit der ersten poetischen Versuche sich auch am ursprünglichsten, also am meisten als sich selbst bewiesen habe? Beide Fragen sind zu verneinen.

Man darf wol sagen, dass jeder grosse Dichter auch den Willen gehabt hat, es zu werden. In der Jugend am stärksten. Aber nicht die eigene natürliche Anlage, die eigene Erfahrung, sucht er zunächst dichterisch zu verkörpern, sondern die bereits vorhandenen literarischen Grössen fordern ihn zum Wetteifer heraus. Das Höchste, was er mit den Blicken erreicht, sucht er zu überfliegen, ohne die Kraft dazu aus der eigenen innerlichen Durchbildung schon gewonnen zu haben. Die ausgebildete Form fremder Kunstwerke eignet er sich an, ohne schon die Reife zu besitzen, in sie neuen eigenen Gehalt zu giessen, und so beginnt jedes Genie mit Nachahmung, mit übertreibender Nachahmung. Wem fiele nicht als Beweis Goethes Entwicklung ein! Auch er beginnt mit einem unsichern Suchen nach der angemessenen Form: wenn

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

er in einem Brief aus Leipzig an Riese vom Jahr 1765 fünffüssige Jamben, Hexameter, lateinische Distichen, Alexandriner zu einem poetischen Erguss zusammenmischt, so ist das dafür charakteristisch. Das Trauerspiel Belsazar nach Joh. Elias Schlegel und Weisse, in Alexandrinern begonnen, das aber mit fünffüssigen Jamben beschlossen werden sollte, die poetischen Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi in Anlehnung an die religiösen Gesänge Ad. Schlegels, daneben und schon früher ein biblisches prosaisch-episches Gedicht Joseph nach Klopstocks Vorbild, reimlose anakreontische Gedichte in hergebrachter Manier und in Leipzig das von Breitkopf componirte Liederbuch, auf dem dramatischen Gebiet im Anschluss an den schon in Frankfurt ausgebildeten „französischen theatralischen Typus" die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen — damit ist Goethes Unselbständigkeit in der ersten Epoche seines Dichtens bezeichnet. Durch die ganze erste Frankfurter und die Leipziger Periode geht noch etwas von der knabenhaften Altklugheit, mit der er als Kind in französischen Theaterstücken „besonders die Vorreden, die Entschuldigungen der Autoren, ihre Controvers mit dem Publikum" las (Autobiogr. Schema 1761) und sich an dem Gedanken ergötzte, „einen ganz artigen Quartband, dem man den Titel „Vermischte Gedichte" geben könnte", zu Stande zu bringen und so „Gelegenheit zu finden, im Stillen bekannte und berühmte Autoren nachzuahmen." (Dichtung und Wahrheit, Hemp. Bd. 20, 133). Und was Goethe in den Tag- und Jahresheften über die Zeit von 1749 bis 1764 sagt: „bei zeitig erwachendem Talente nach vorhandenen poetischen Mustern mancherlei Eindrücke kindlich bearbeitet, meistens nachahmend, wie es gerade jedes Muster andeutete", das gilt auch noch wenig verändert für die ganze Leipziger Zeit.

Nicht anders als Goethe hat Lessing seine dichterische Laufbahn begonnen: auch er ist in seinen lyrischen Jugendgedichten Nachahmer Hagedorns, Lafontaines, der Hallenser Dichter. Das Tändelnde, die geradezu auf poetischer Convenienz beruhende, angelernte lockere Auffassung sittlicher Verhältnisse, die blasirte Weltklugheit, die ohne eigene Erfahrung die Dinge zur Unterlage für Witzspiele macht und das Leben von der Höhe eines affektirt zur Schau getragenen Epikuräertums bespöttelt — alles das ist Lessings Jugendgedichten mit ihren Vorbildern gemeinsam, und weniges verrät den männlich ernsten Grundzug Lessingschen Wesens. Und bekanntlich schliessen sich auch seine dramatischen Jugendwerke aufs engste an die französischen Lustspiele an, sowol in der äusseren Kunstform als in dem Typischen ihrer Charaktere, die mehr Masken als wirkliche Individuen sind. Von dem Reformator, der dem deutschen Drama die reine antike Tragödie und damit zugleich die reine Natur, das wahre Menschentum zu erobern suchte, findet sich hier noch nichts. Noch interessanter erschien mir immer, dass der junge Lessing von dem leidenschaftlichen Verlangen beseelt gewesen ist, auch mit Klopstocks Messias zu wetteifern. Im Fragment von der Religion, diesem wunderbaren Zeugnisse einer tief zerrissenen Gemütsstimmung, heisst es (Lachm.[2] 1, 228): „Betrogene Sterbliche, Nacheifern ist Beneiden. Nimmt mich, ans Pult geheft, der ewige Gesang, durch den der deutsche Ton zuerst in Himmel

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

drang ... nimmt mich dies neue Lied ... zu schön, um wahr zu sein, erschüttert, nicht belehrt, mit heil'gem Schauer ein: was wünscht der innre Schalk, erhitzt nach fremder Ehre, und lächerlich erhitzt? — Wann ich der Dichter wäre!" Wie völlig hat Lessing damals seine eigentliche Anlage noch verkannt!

Auch Schiller ist von unselbständiger Nachahmung Klingers, Leisewitzs und anderer Stürmer und Dränger ausgegangen: ausser den unvollendeten Tragödien sind dafür die Räuber ein Zeugnis, und wie seine eigentliche Natur für eine Zeit gänzlich in dem Streben, alle gährenden Elemente der Dichtungen der Originalgenies in gesteigertem Ausdruck zusammen zu fassen, untergehen konnte, macht die Anthologie deutlich, wo nichts von jugendlicher Frische und Unbefangenheit, alles von gesuchtem Cynismus, forcirter Leidenschaft zeugt.

Mit Klopstock ist es nicht anders: dem Messias, auf den sichtlich genug Milton von Einfluss gewesen ist, gieng eine Zeit vorauf, in der er mit bewusster Klarheit ein grosses Epos sich als Ziel stellte, und mit welcher verstandesmässigen Berechnung er über dies Ziel nachsann, zeigt seine Abschiedsrede von Pforte über die epische Poesie und ihren würdigsten Stoff.

Wem diese Beispiele zu modern sind, den verweise ich auf Shakespeare. Auch er hat seine Laufbahn nicht als fertiger Meister, als naives Genie begonnen, auch er dichtete nach Mustern, die er an Reichtum zu überbieten suchte. Wer möchte in dem Schwulst der gesuchten Bilder und den unausstehlich langatmigen Reden in Venus und Adonis und der Lucretia, die beide noch ganz in der Tradition der italienischen Schäferdichtung stecken, den künftigen grossen Dichter ahnen? Und noch in vielen seiner Sonette ist er von den Spitzfindigkeiten der italienischen Schule nicht losgekommen. Andererseits zeigt er sich in seinen ältesten Dramen durchaus abhängig von dem Einfluss Marlowes und seiner Genossen. Auch der junge Shakespeare hält sich fern von dem, was seine spätere Grösse ist, der natürlich-wahren Darstellung menschlicher Handlungen und Leidenschaften.

Um noch weiter zurückzugehen, so gehört hierher ein Zeugnis des Sophocles über seinen dichterischen Entwicklungsgang, das uns von Plutarch aufbehalten ist: Jahns Electra [2] S. 3, Ritschls Septem Testimon. Nr. CLX: *ὥσπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγεν, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ μικρὸν* (Jahn, *πικρὸν* Hss.) *καὶ κατάτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον.* Drei Perioden unterscheidet er also in seinem Dichten: die erste ist die, in der er das grossartige Pathos des Aeschylus gleichsam wie ein kindliches Spiel zur Uebung sich angeeignet hatte, darauf folgt eine Zeit der Geziertheit und Ueberkünstelung seines eigenen Stils, dann erst erwirbt er sich diejenige Stilart, welche die bedeutungsvollste und beste ist. Und hierzu stimmt die lakonische Bemerkung der Vita § 4: *Παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε.*

Die Entstehung des Genies soll natürlich mit diesen Beispielen nicht erklärt werden, sie bleibt immer im Dunkeln, und für unser Sehvermögen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schwindet da jeder causale Zusammenhang, aber die erste Aeusserung desselben wird durch sie bestimmt und der Wahn zerstört, als zeige jedes Genie von vornherein seine Ursprünglichkeit, erscheine sofort als naiv. — Demnach verliert es denn auch alles Auffallende, wenn der junge Walther zuerst die gefeierten Dichtungen Reinmars nachzuahmen, zu übertreffen trachtet, wenn er sentimental ist, ohne durch innere Erfahrung schon dazu berechtigt zu sein, wenn er sich über das Wesen der Liebe auslässt, ohne ihre Macht schon voll und ganz an sich erlebt zu haben.

Die Definition der niedern Minne Walthers als eines Liebesverhältnisses zu einem Mädchen niedern Standes, das dem späteren höfischen Minnedienst vorangieng, hat sich, wie ich glaube, als unhaltbar erwiesen.

Den Ausdruck „niedere Minne" möchte ich überhaupt aufzugeben raten: es hängt eine Kette schiefer Vorstellungen daran. Den Kreis der Gedichte, die sich durch ihren Ton von den höfischen Gedichten unterscheiden, möchte ich allgemeiner die volksmässige Lyrik Walthers nennen. Sie enthält keineswegs bloss Liebeslieder.

Ich rechne also hierher: Walth. 39, 1; 39, 11; 49, 25; 50, 19; 51, 13—36; 65, 33; 72, 31; 73, 23; 74, 20; 75, 25; 94, 11; 110, 13; 111, 11; 112, 3; 114, 23. — Ausgeschlossen sind von diesem Kreise alle Sprüche und an bestimmte Personen gerichteten Gedichte, da sie nicht zur Liebeslyrik gehören. Auch sie sind volkstümlich, auch sie zeigen Walthers Originalität in hellstem Lichte, aber sie knüpfen doch unmittelbar an die Tradition der Gnomik der Fahrenden an, setzen also eine längst gepflegte Gattung erhöht und veredelt fort. Ganz neu und Walthern eigentümlich aber ist seine volksmässige Lyrik durch die Verbindung des höfischen Kunststils, der Formen des höfischen Minnelieds mit einem Inhalt, der aus dem Gesange des Volks seine schönsten Züge, seine beste Kraft schöpft. Im Einzelnen werden diese Lieder später betrachtet werden (s. unten Kap. V).

Bei der von mir zurückgewiesenen Erklärung der niedern Minne war vorausgesetzt, dass Walthers Liebeslieder insgesammt der Ausdruck wirklicher Erlebnisse seien. Gegen solche Auffassung der Waltherschen Poesie und der mittelhochdeutschen Lyrik überhaupt haben Menzel (Leben Walthers S. 87) und Paul (Beitr. 2, 508) nicht unbegründete Bedenken erhoben; beachtenswert sind aber namentlich die äusserst besonnenen Ausführungen von Wilmanns (Anzeig. I, 153). Uebrigens hatte schon Haupt, der in solchen Dingen stets einen feinen Sinn beweist, das Richtige ausgesprochen MF. 227: „Nicht immer sind die Lieder der Dichter ein treues Bild ihres Charakters und die mittelhochdeutsche Liebespoesie folgt allmählich verbreiteter Gewohnheit."

Fast alle höfischen Minnesänger — es gibt auch Ausnahmen, ausser Walther z. B. Morungen — wollen ein ihrer Imagination vorschwebendes Ideal im Leben verwirklichen, statt das Leben in ein poetisches Bild zu verwandeln. Dieses Ideal war ihnen nicht mehr der Held im Kriege, der seinem Lehnsherrn die Treue wahrt bis zum eigenen Untergang, wie einst im epischen Gesang, sondern der waghalsige Abenteurer

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und mehr noch der Meister in zierlichem Gesang und spitzfindiger Reflexion. Die Liebe zu einer durch Standesverhältnisse, durch die Schranken der Sitte getrennten, verheirateten Frau, die naturgemäss mit Gefahren und langer Entsagung verknüpft war, um die der ganze Zauber des Verbotenen, Geheimzuhaltenden webte, die unglückliche Liebe ward als poetisches Motiv empfunden. Edle Minne war der Mittelpunkt des Lebens: ihr Wesen suchte man zu ergründen, eine Theorie der unglücklichen Liebe aufzustellen. Schon Veldeke lässt in seiner Eneide die von plötzlicher Liebe ergriffene Lavinia sagen 268, 38 *eteswaz mach mir daz gefromen, daz ich nû sô vil drumbe weiz* (um das Wesen der Liebe). Reinmar sagt einmal 158, 29 *hât si* (die Geliebte) *mir anders niht gegeben, so erkenne ich doch wol senede nôt.* Was für ein ungesunder Trost! Also nicht um den Besitz des geliebten Weibes ist es ihm zu tun, sondern um die Erkenntnis der *seneden nôt.* Aus der eigenen Liebeserfahrung wurden Schlüsse auf die Natur der Liebe und ihre Gesetze gemacht, und das eigene Gefühl sollte nicht sowol rein austönen, als in seiner ganzen Stufenleiter blossgelegt und erkennbar werden. Das so gewonnene Vorstellungsbild trug man nun wieder zurück in die Wirklichkeit und suchte es nachzuempfinden, nachzuleben. Die Sänger vergleichen sich und ihre Geliebten gern mit den aus Sage und Dichtung bekannten Liebespaaren: mit Aeneas und Dido Haus. 42, 1; Tristan und Isolde Veld. 58, 35; Horheim 112, 2; Lichtenstein 394, 27; Floris und Blanscheflur Gutenburg 74, 23; Turnus und Lavinia Gutenb. 77, 12, oder sie stellen ihr eigenes Liebesleid neben das berühmter Männer, wie Salomos Veld. 66, 16. — Ulrich v. Lichtenstein bietet das schärfste Beispiel für dies absichtliche Nachleben eines Liebesromans.

Von hier aus widerlegt sich, was Becker (German. 22, 87) über das Wesen des höfischen Tons und seiner Poesie vorbringt. E. Schmidt bemerkt (a. a. O. S. 50) zu MF. 163, 7: „Reinmar sucht also etwas in seiner Klage und sein Schmerz ist kein tiefgefühlter, denn er trägt ihn zur Schau", (a. a. O. S. 54) „er stellt den Satz auf, dass ohne Sorge und Kummer niemand *wert* d. h. interessant sei ... Er will traurig sein, weil es zum höfischen *bon ton* gehört." Schmidt kommt mit dieser Auffassung, abgesehen von der falschen Uebersetzung von *wert*, der Wahrheit um sehr viel näher als Becker mit seinen Auseinandersetzungen. Denn es ist durchaus unrichtig, wenn Becker behauptet: „Ganz allgemein kann man sagen, Fröhlichkeit, nicht Trauer galt als Vorzug und das eigentlich Höfische." Die Stelle, die er aus Walther für seine Ansicht beibringt, 44, 5, spricht gerade gegen sie: *kan er ze rehte ouch wesen frô und tragen gemüete ze mâze nider unde hô, der mac erwerben swes er gert.* Das Masshalten in Trauer und Freude (*nider unde hô*), das ist das eigentlich Höfische: weder die Freude an sich noch die Trauer an sich, sondern die gemessene Art ihrer Aeusserung. Ueberhaupt empfinden zu können, nach allen Richtungen hin, und diesen Empfindungen in anmutiger, geglätteter Form einen gefälligen Ausdruck zu geben, das war das Ziel der höfischen Dichtung. Reinm. 162, 34 *ez tuot ein leit nâch liebe wê: sô tuot ouch lîhte ein liep nâch leide wol. swer welle*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

daz er frô bestê, daz eine er dur daz ander liden sol mit bescheidenlicher klage und gar ân arge site, vgl. Tristan 204. Gottfried will nicht für den Teil der Gesellschaft dichten, der *dekeine swære müge tragen und niwan in fröuden welle sweben* (Trist. 52), er wendet sich an *ein ander werlt, diu sament in einem herzen treit ir süeze sûr, ir liebez leit, ir herzeliep, ir senede nôt, ir liebez leben, ir leiden tôt, ir lieben tôt, ir leidez leben.*

Wirkliche Leidenschaft (*'arge site'* Reinmar), wie sie doch der gleichzeitige Volksgesang und die Tagelieder Wolframs aufweisen, Leidenschaft, die den Hörer überflutet, sucht man im höfischen Minnesang des zwölften Jahrhunderts, einige Lieder Morungens und Hartwics von Rute Lied 117, 26 ausgenommen, vergeblich. Das Empfindungsleben der Zeit war krankhaft gesteigert; ein Tappen und Tasten nach Gefühlsinhalt; jeder Aufwallung des Innern hing man nach. Ueber diese Verzärtelung des Herzens gibt das Bruchstück eines geistlichen Gedichts merkwürdige Aufschlüsse, das Scherer QF. 12, 102 besprochen und Zs. 20, 346 ff. herausgegeben hat.

Das Herz führt ein selbständiges Leben, ist schuld am Leiden, eigenwillig: bei Haus. 47, 22 hat es einen *tumben willen*, Horh. 112, 26 hat es den Rat zur unglücklichen Liebe gegeben, ebenso Rugge 101, 31, und öfter. Das Herz macht herrschsüchtig seine Rechte geltend: Reinm. 174, 5 *iemer als ich lachen wil, sô seit mir daz herze mîn daz ichs* (sie) *enber*. MF. 251, 17 sagt ein Nachahmer Reinmars (251, 13 = Reinm. 159, 22) vom Herzen *ez tuot der tohter vil gelîch diu liebe muoter hât betrogen*. Und rührend schön ist das Bild Lichtensteins Frd. 149, 7 *wie si mîn herze meinet und nâch ir hulden weinet, alsô nâch trôste kleiniu kint, diu dürftic unde weisen sint;* vgl. 131, 10. Ebenso schon vor ihm der Markgraf v. Hohenburg MSH. I, 33 b *welt ir, daz mîn herze daz niht weine* und Neifen 13, 6 *sendez herze weinet nâch der lieben*. Lichtensteins Bild ahmt nach Hadamar v. Laber Jagd Str. 23, 3 *daz Herze in miner brüste senet sich dô ferre und gar ferre reht als ein kind daz weinet und nieman kan gesagen waz im werre*. Dass auch das Spielen mit dem Gedanken an Selbstmord aus Liebeskummer der Zeit nicht fremd war, zeigt Hartmann I Büchlein, 67 ff. *geloube mir* (das Herz wird angeredet) *daz ich dir sage, ê ich den kumber lenger trage, daz ich mich an dir riche und ein mezzer in dich stiche und belibe mit dir tôt. daz ist mir bezzer danne ich nôt immer lide âne danc. mir wær daz leben sô ze lanc.*

Leben und Poesie war bei diesen höfischen Minnesängern Spiegel einer Theorie.

Und die Dichtung soll wieder wirken auf das Liebesleben der Hörer. Trist. 97 *ein senelichez mære daz tribe ein senedære mit herzen und mit munde und senfte sô die stunde;* 121 *der edele senedære der minnet senediu mære;* 181 *liebe, triuwe, stæter muot, êre und ander manic guot, daz geliebet niemer anderswâ .... sô dâ, dâ man von herzeliebe saget unt herzeleit ûz liebe klaget*. Der Dichter des Wälschen Gastes empfiehlt zur Bildung junger Mädchen und Männer das

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lesen von Liebesnovellen. Auch Konrad v. Würzburg, direkt von den angeführten Tristanstellen beeinflusst, sagt Maehre v. d. Minne 19 *er minnet iemer deste baz, swer von minnen etewaz hœret singen oder lesen.* Hier wird ausdrücklich die Liebeslyrik hervorgehoben, die aber bei Gottfried auch mit gemeint ist.

Nach diesen Erwägungen leidet es keinen Zweifel, dass in der ausgebildeten höfischen Minnedichtung nicht Alles für baare Münze zu nehmen ist. So reich und innig das Empfindungsleben der meisten Minnesänger auch ist, Vieles ist nicht aus eigener Erfahrung, sondern der Tradition nach gesprochen. Wir haben dafür auch ausdrückliche Zeugnisse: Hartmann MF. 218, 13 *sich rüemet maneger waz er dur die Minne tæte: wâ sint diu werc? die rede hære ich wol .... ir minnesingær, iu muoz ofte misselingen: daz iu den schaden tuot daz ist der wân.* Und Reinmar (nicht Rugge!) sagt geradezu MF. 109, 36 *ich hân nâch wâne dicke wol gesungen des mich anders niht bestuont.*

Es soll nicht geleugnet werden, dass Reinmar mit der ganzen Inbrunst seines wunderbar tief angelegten Gemüts dem Minnedienst sich hingegeben hat, aber er spinnt sich doch auch künstlich in seine Klagen ein, nicht Alles hat er wirklich rein und wahr aus unmittelbarer Erfahrung gedichtet, sondern es vielfach mit gedankenvoller, aber farbloser Reflexion versetzt. Es ist daher sowol bei ihm wie bei den übrigen höfischen Dichtern sehr misslich, für jede Aeusserung, jede Stimmung eines Liedes auch wirklich etwas genau Entsprechendes in seinem Leben suchen und ihre Gedichte durchweg als Abbilder ihrer Erlebnisse auffassen zu wollen.

Bei Walther gilt nun freilich alles Gesagte nur für diejenigen Lieder, die eben völlig in der höfischen Tradition Reinmars und Hausens sich halten. Indess ist bei ihm, wie bei jedem grossen Dichter, zu beachten, dass ihm überhaupt jede Beobachtung zum Erlebnis und zum Gegenstand seines Dichtens wird. Nicht nur sich und seine Empfindungen spricht er aus, sondern auch was er an Andern erfahren hat. Was er als geschehen darstellt, ist oft nur möglich; was in seinen Liedern als wirklich erscheint, ist nur sein Wunsch; seine Träume werden ihm zu Wahrheiten, seine Hoffnungen zu Tatsachen. Darin ruht eben das Schöpferische der Dichterphantasie.

Aber bei Walther kommt recht eigentlich noch etwas Anderes in Betracht, wenn man sich klar werden will über das Verhältnis von Wahrheit und Dichtung in seinen Liedern, was doch auch mit gilt für alle seine Vorgänger und nächsten Nachfolger.

Der mittelalterliche Dichter hat im Allgemeinen nichts von dem, was den Grundzug des modernen Dichters ausmacht, nichts von dem Bewusstsein, aus der Reihe aller übrigen Menschen herauszutreten. Die Idee von der Hoheit des Genies, das um seiner selbst willen da ist, gleich einem König aus der Masse gewöhnlicher Sterblichen emporragt, für sich eine eigene Welt ist, jene Idee, die seit Klopstock unsere ganze moderne Poesie durchzieht und in der Periode der Originalgenies ihren bestimmte-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sten Ausdruck findet, war dem allgemeinen Bewusstsein des Mittelalters zu Walthers Zeit fremd. Freilich eine hohe Vorstellung von der Grösse ihres Berufs haben auch damals bedeutende Dichter: Morungen war sich bewusst, von der Natur zum Dichter bestimmt zu sein, *wan ich dur sanc bin zer welte geborn* (MF. 133, 20). Und auch Walther nimmt eine Ausnahmestellung für sich in Anspruch, wenn er 12, 6 sich selbst den *frôneboten* und seine Botschaft eine göttliche nennt. Aber eben hier stellt er sich ja mitten hinein in die menschlichen Angelegenheiten als sorgender Ratgeber. Ebenso vergleicht sich Bruder Wernher MSH. III, 18 a (Ton III, 9) mit dem Schergen. Also nicht die Wertschätzung des mittelalterlichen Dichters ist von der des modernen, wie sie seit dem vorigen Jahrhundert durchgedrungen ist, verschieden, sondern der Begriff seines Wesens, seiner Aufgaben.

Der mittelalterliche Dichter dichtete, was ihn bewegte und erfüllte, nicht für sich allein, sondern für Andere zum Mitfreuen und Mittrauern. Reinm. 165, 17 *ichn gelige herzeliebe bî, son hât an miner vröude nieman niht*; 185, 25 *daz ich mich fröite und fröide gap.* Das ist im Wesentlichen die Stellung, die der höfische Dichter seinem Publikum gegenüber einnahm. — Oder er hat eine ich möchte sagen gelehrte[7]) Stellung, d. h. er ist seinen Hörern der Erklärer und Deuter der wenn auch sagenhaften, so doch als Wahrheit geglaubten (Lachmann z. Nib. S. 2 „zu einer Zeit, als Wahrheit für die erste Tugend einer Erzählung galt") Vergangenheit: das ist die Stellung des epischen Volkssängers. Oder er ist der Mund der öffentlichen Meinung über ein vorliegendes Ereignis: das ist die Stellung des altdeutschen Gelegenheitsdichters, für den uns der Anonymus des älteren Spervogeltons ein Beispiel ist (s. Scherer D. St. 1, 331—333). Oder er ist der durch Menschenkenntnis überlegene Lehrer in allen wichtigen und hohen Dingen. So galt Wolfram seinen Zeitgenossen und mehr noch den Späteren als Weltweiser. Das drückt der bekannte Satz Wirnts von Gravenberg Wigal. S. 164, 2 *leien munt nie baz gesprach* aus. In gleichem Sinne ist aus freilich späterer Zeit die Ueberschrift der Berliner Papierhandschrift des Titurels gemeint: *hye hebt sich an ain lied von der göttleichen weisheit und der werlde* (Zarncke Graltempel S. 376). Diese Auffassung ist alt und volkstümlich: schon Spervogel sagt 22, 7 *jo enrede ichz niht dur minen frumen, wan daz ichz alle lêre*, vgl. 20, 2. Was gelehrt oder geraten wird, kann sehr verschieden sein. Walther, der hier durchaus auf dem Boden der volkstümlichen Ueberlieferung steht, nennt sich wiederholt mit offenbarem Selbstbewusstsein Lehrer und Ratgeber: in den allgemeinsten, tiefsten Fragen des menschlichen Daseins Rat zu erteilen, fühlt er sich ebenso gut berufen (8, 9) als einzelne sittliche Grundsätze einzuschärfen (22, 34; 35, 31); sowol den *hêrren* (83, 28) als dem Kaiser (10, 17) gibt er Lehren. In dieser Richtung liegt auch

7) Nur denke man dabei nicht an wirkliche Verstandesgelehrsamkeit, wie sie freilich später, seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, auch für ein wesentliches Element der Poesie galt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Aeusserung des Meissners, eines Fahrenden wie Spervogel, wie Walther, MSH. III, 103 b *ich bin ein lêrer aller guoten dinge unt bin ein râtgebe aller tugende.* Eigentlich höfisch ist dagegen diese Vorstellung nicht. Eine solche Ueberlegenheit kann nämlich dem Dichter da nicht eingeräumt werden, wo er nur ein Glied der „Gesellschaft" ist; in der Gesellschaft verlangt es ja die Convenienz, dass Alle möglichst gleich, Alle nach demselben Mass des Schicklichen zugeschnitten sind. Das gilt so ziemlich für alle Zeiten, wo sich eine abgeschlossene Gesellschaft im Gegensatz zum Volk ausbildet. Aber es ist ein gutes Zeichen für die höfische des zwölften und der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, dass auch in ihr etwas von der alten volkstümlichen Hochstellung des Dichters sich erhalten hat. Sein Wirkungskreis ist nur etwas herabgedrückt: nicht allgemein menschliche, ethische Fragen hat er zu entscheiden, sondern nur für die Kunst höfischen Benehmens, höfischer Liebe ist er massgebend. Reinmar weist wegen seiner eigenen zu grossen Leiden wiederholt dieses Amt von sich 170, 36; 194, 34, was gerade ein Zeugnis dafür ist, dass man ihn als Dichter doch für den natürlichen Ratgeber in Liebesangelegenheiten hielt. Der höfische Dichter ist der Kenner dessen, was sich schickt: Hartmann MF. 206, 19 *swes vröide an guoten wîben stât, der sol in sprechen wol und wesen undertân. daz ist mîn site und ist mîn rât.* Aus der gleichen Auffassung fliesst Walthers 86, 15 *frowe, daz wil ich iuch lêren, wie ein wîp der werlte leben sol.* Und eine förmliche Anweisung zur Minne enthält das unter Walthers Namen überlieferte Lied Lchm. 91, 17 (vgl. besonders 92, 3). Ja, war einmal der Schwerpunkt der dichterischen Belehrung aus dem sittlichen Gebiet fortgerückt, so war es nur ein Schritt, und der Dichter ward zum Lehrer und Ratgeber für ganz niedrige Dinge, für das blosse Vergnügen. Neidhart rät, lustig und geschmückt den Sommer zu empfangen 14, 9; 16, 39; 25, 36, aber er „lehrt" auch geradezu *geile sprünge* 21, 26; 23, 24 und wie man im Winter in der Stube zum Tanze Platz schaffen soll 40, 13.

Aus dem Gesagten ist klar genug, wie der Dichter zu Walthers Zeit stets an den Hörer denkt, der epische auch schon an den Leser, der aber seinerseits doch wieder Vorleser ist. Nirgends isolirt sich die Individualität des Dichters, nirgends trennt sie sich von dem Publikum. Man darf sich hierin nicht irre machen lassen durch die im Minnesang häufig begegnende Gegenüberstellung der Liebesnot des Dichters und der Freude der Uebrigen, seines eigenen unglücklichen Geschicks oder gar seiner eigenen Anlage und dem Zustande und den Neigungen der Gesellschaft: dieser Zug ist durchaus conventionell und entspricht, wie man deutlich in jedem einzelnen Falle sieht, nicht der Wahrheit (vergl. unten). Mit Rücksicht auf den Beifall und den Geschmack der Hörer ist Alles gedichtet. Man beachte z. B. Walth. 72, 33: *guote liute* haben ihn zum Singen gebracht; nicht seinen Empfindungen will er befreienden Ausdruck geben; ihm ist eigentlich gar nicht so zu Mut, dass er singen wollte, aber der Aufforderung zur Unterhaltung kommt er nach. Und das tut Walther, nicht etwa irgend ein Reimschmied, der nichts

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eigenes in sich hat. — Ein moderner Lyriker würde niemals wagen, der Dame seines Herzens gegenüber sich zu rühmen, dass sie durch seine Lieder im Munde des Publikums, also weithin bekannt gemacht sei, um sie etwa dadurch zur Nachgiebigkeit zu stimmen. Und doch ist das den Minnesängern eine ganz geläufige Wendung. Oder man denke sich einmal in einem Heineschen Liede die Anrufung der Freunde und Verwandten zur Mitklage wegen seines Liebesleidens, um so die Geliebte zu erweichen, wie in der obigen Stelle Walthers 72, 36 (vgl. E. Schmidt a. a. O. S. 82), oder auch zum Wünschen, z. B. Wachsmut v. Mülnhausen Ld. 52, 28 *helfent alle wünschen des daz ir küssen werde mir: sô wünsche ich aber eteswes;* MSH. II, 65 b *ein umbevanc mit armen blanc, des wünscht dem der den reien sanc;* 67 b *swem ie tröst von guoten wiben, ald ie herzeleit geschach, der sol dur sîn êre wünschen, daz si noch verkêre dur ir tugent mîn ungemach.* Oder der Dichter sucht die Geliebte dadurch zu erbitten, dass er ihr nahe legt, wie die Hörer durch ihre Abneigung zu leiden haben: Morung. 137, 34—37; 138, 3, vgl. Reinm. 177, 28—31; Walth. 73, 5 ff. Da betrachtet der Dichter dann die Zuhörer gleichsam als seine Verwandten, seine Freunde (s. Hildebrand German. 10, 142).

Dieser Zusammenhang zwischen Dichter und Publikum besteht in der guten Zeit der mittelhochdeutschen Literatur wol immer.[8]) Erst als sie zu sinken beginnt, das Nachmeistertum die alten Meister zu übertreffen strebt, sich auch wol einbildet, sie übertroffen zu haben, kommt man darauf, die Dichtkunst als etwas ganz Besonderes, vom übrigen menschlichen Leben Losgelöstes, ihm wol gar Entgegengesetztes zu betrachten und über ihr Wesen nach zu sinnen. Diese Richtung hat ihre Spitze erreicht einmal im späteren Meistergesang der in Städten sesshaften Handwerker, also im 16. Jahrhundert, wo am Werktag gearbeitet, am Feiertag gedichtet und das Wesen der Poesie im Wissen, in der Dunkelheit, in der Abwendung vom natürlich Einfachen gesucht wurde, also der Gegensatz zwischen dem Wirklichen des Alltagslebens und dem Erfundenen der Poesie der denkbar schärfste ist; dann aber in der mit

8) So finde ich denn auch den schwächlichen Gedanken, der später in unserer Lyrik, seitdem die antike Poesie nachgeahmt wurde, widerwärtig oft ausgesprochen ist, von der Unsterblichkeit des Dichters durch das Fortleben seiner Lieder, im deutschen Minnesang gar nicht, ohne allerdings dafür stehen zu können, dass ich nichts übersehen habe. Was Neifen 4, 3 sagt *wê wes ich danne gedæhte mit sange, daz ez erben müeste an mines kindes kint,* enthält den Gedanken nur scheinbar, in Wirklichkeit ist vielmehr die Unsterblichkeit der Frau gemeint, die sie nach des Dichters Meinung durch seine Lieder erlangen werde, wenn sie ihm hold sei. Auch die Worte Suchensinns (Colm. Meisterl. Bartsch S. 574, 51), eines fahrenden Meistersängers, *'wann Suochensin begraben lit, solt ir* (die Frauen) *an in gedenken'*, bewahren das alte Verhältnis noch immer: die Frauen sollen nach seinem Tode sich seiner erinnern, da er sie so gepriesen, als eines lieben Freundes, nicht etwa wegen seiner dichterischen Grösse. — Ich möchte es immerhin für möglich halten, dass Morungen bei der eigentümlichen Stelle von seiner Grabschrift (M. F. 129, 36 ff.), die Haupt mit Ovids Metam. 9, 563 vergleicht, wirklich von einem antiken Dichter beeinflusst ist. Freilich bezieht er sich nicht auf literarischen Nachruhm, sondern die Fortdauer des Gedächtnisses an seine Leiden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klopstock beginnenden Geniezeit, wo das Genie aus sich heraus eine neue Welt, eine neue Literatur gebären will, also der Gegensatz zwischen dem Einzel-Ich des Dichters und der übrigen Welt bis zum Widersinn gesteigert ist. Die erstere Entwicklung, die ja in dem Begriff der poetischen Nebenstunden bis ins 18. Jahrhundert hineinlebte, wurde bekämpft und besiegt von der zweiten, und mitten inne in dieser stehen wir wol auch heute noch, trotzdem Goethe und Schiller über sie hinauskamen: aber beiden gemeinsam ist, was sich bald als Irrtum erweisen muss, dass sie die Poesie ausserhalb des Lebens suchen, das Schöne vom Wahren trennen. Merkwürdig ist mir stets und lehrreich für die Frage nach dem Alter dieser Bewegung — der zweiten nämlich — erschienen eine Stelle aus Konrads von Würzburg Sprüchen und eine aus seinem Trojanischen Krieg: *elliu kunst geléret mac werden schône mit vernunst, wan daz nieman gelernen kan red und gedœne singen; diu beide müezent von in selben wahsen unde entspringen: ûz dem herzen klingen muoz ir begin von gotes gunst* (Bartsch 32, 303 ff. S. 399) und *ze lône und z' einer hôhen gebe mir selben üebe ich mîne kunst .... ob nieman lepte mêr, denn ich, doch seite ich unde sünge ..... ich tæte alsam diu nahtegal diu mit ir sanges dône ir selben dicke schône die langen stunde kürzet.* Dazu stelle ich noch Partonop. u. Meliur 122 *in holze und in geriuten diu nahtegale singet, ir sanc vil ofte erklinget, dâ niemen hœret sînen klanc;* daran solle ein *künste rîcher man* sich ein Beispiel nehmen, und wenn auch Niemand auf sein Dichten achte, *im selben doch dâ mite fröud und kurzewîle guot* erregen *durch sînen frîen hübeschen muot.*

Damals war mit dem Dichterbegriff bereits eine wichtige Wandlung vor sich gegangen. Dem alten Gedanken, dass der Dichter als der in menschlichen und göttlichen Dingen Erfahrene auf Hochachtung Anspruch habe, dass er als Kämpfer für Sittlichkeit und Recht unter Umständen heilig und unverletzlich gehalten werden müsse, ist nun der Sinn untergelegt, dass er durch die Gabe der Dichtkunst an und für sich von den gewöhnlichen Menschen sich unterscheide, dass er als ein mit göttlichem Geschenk Ausgerüsteter ihrer womöglich gar nicht bedürfe. Ich kenne eine Anzahl von Aeusserungen aus dieser Zeit und zwar aus der uns hier angehenden lyrisch-didaktischen Dichtung, die das klar machen.

Der Fahrende Rûmzlant aus Sachsen sagt MSH. III, 62 a *alle kunst ist guot in sich, ze guote hât si got erdâht. swer niht guoter kunst enkan, der läze sie unverderbet.* Er hat sich insofern noch die alte Anschauung bewahrt, als nur der, welcher *wol tuot mit kunst* wirklich sich adelt, aber der Begriff der Kunst im heutigen Sinne des Worts ist bei ihm schon da. Ein andermal MSH. III, 64 a *mich treit diu gotes helfe und ouch mîn sin.* Ebenso rühmt von sich der Meissner MSH. III, 103 b *die kunst die mir got gap.* Noch weiter geht in der angedeuteten Richtung Sonnenburg (MSH. III, 71 a), *kunst hât got selbe wert. diu kunst ist heilic, dâ von muoz si gote sîn undertân; diu kunst diu nimt durch got umb êre guot von manigem werden man; undiete got niht künste gan. diu rehte kunst ist gotes*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bote, ... gebet durch got, durch kunst. Bemerkenswert ist hier namentlich der scharfe Gegensatz zwischen *rehter kunst*, der wahren Kunst, und der scheinbaren der *undiete*, des Pöbels. Sonnenburg fühlt sich nämlich sehr hoch über den gewöhnlichen Gehrenden. Deshalb sucht er auch, dass er selbst Gut um Ehre d. h. für Loblieder nimmt, zu verhüllen mit der Ausflucht, es geschehe *'durch got'*. Ebenso der fahrende Meister Kelin MSH. III, 22 a *ich nim der edelen guot durch got.* In einem Liede der Colmarer Meistersängerhandschrift im vergessenen Ton Frauenlobs, vielleicht von ihm selbst herrührend, heisst's (Bartsch S. 306): *kunst alle dinc durchgriffen hât .... die rehten kunst die hât got selbe in sîner huot: diu valsche kunst ist ungesunt* und (S. 307) *got hât mit kunst den himel wol gezieret ... got hât mit kunst gemachet siben planêten, sunn unde mân, der engel schar ..... loup unde gras.* Das ist denn ein ganz philosophischer Gedanke, der geradezu überraschend wirkt, dass das Schaffen des Künstlers ähnlich sei dem Schaffen Gottes[9]), dass der Dichter nur das von Gott Geschaffene gleichsam nachzuschaffen habe.[10]) Das gehörte bekanntlich auch zu den Glaubensartikeln Klopstocks und der Originalgenies, nicht am wenigsten Goethes.

Eine derartige Auffassung lag nicht im Bewusstsein der Zeit Walthers: da war der Dichter noch immer der Zeitvertreiber, der die Festlichkeiten zwar, aber auch das Leben durch seine Kunst verschönte; sie galt noch nicht als etwas an und für sich Berechtigtes, Notwendiges, sondern als eine schöne Naturgabe, dazu bestimmt, das Leben des Menschen zu schmücken; *der mit werder kunst den liuten kürzet langez jâr* (Lachmann z. Walth. 38, 19), das ist seine Aufgabe, seine Tätigkeit.

Nur von diesem Standpunkte aus, scheint mir, versteht man die deutsche Minnepoesie, nur von ihm aus versteht man Walther.

Während seines langen Wanderlebens singt er bald auf der Ritterburg oder am Fürstenhof, im Kreise einer vornehmen geschmückten Gesellschaft, bald auf dem Markt, an der Landstrasse, auf dem Anger an der Heide, behandelt die öffentlichen Angelegenheiten von Staat und Kirche, meist im Dienst einer bestimmten Partei, aber auch seine persönlichsten, gibt Antwort auf die wichtigsten Fragen des sittlichen Lebens, aber begleitet auch den Reigen der Mädchen und Männer mit lustigem Sange (19, 37 *wol ûf swer tanzen welle nâch der gigen): iemer als ez danne stât alsô sol man danne singen* (48, 16) — damit ist Alles gesagt, das ist ein Glück für sein Talent, die Tragik seines Lebens.

Man darf also bei der Charakteristik der beiden Gruppen, in die Walthers Lieder deutlich sich sondern, der rein höfischen und der volks-

9) Gott den Schöpfer, z. B. der Geliebten, als einen trefflichen Künstler, Maler oder Bildhauer, zu preisen, war eine viel ältere Vorstellung, die aber einen durchaus naiven Sinn und mit der oben erwähnten nichts gemein hat.

10) Andere betonen mehr die musikalische Seite ihrer Dichtungen und vergleichen ihren Gesang mit dem der Engel um Gott: so der Meissner MSH. III, 99 b (X, 1); so in einer späten unter Boppes Namen überlieferten Strophe MSH. III, 407 b (12); vgl. Harder Colm. Meisterl. Bartsch S. 594, 2 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mässigen, nicht, wie bisher ausnahmslos geschehen ist, allein den Dichter und seine Stellung zu seinen Stoffen ins Auge fassen, sondern man muss ebenso sehr, ja noch mehr, den Kreis der Hörer, für den sie bestimmt waren, betrachten. Denn jede poetische Richtung erhält ihre Bedeutung durch die Wirkung auf ein bestimmtes Publikum, und diese ist notwendig bedingt durch einen inneren Zustand der Vorbereitung, der Empfänglichkeit eben dieses Publikums. Das gilt für alle Zeiten, und man muss sich daher gewöhnen, an die Stelle der ästhetischen oder biographischen oder literarhistorischen Auffassung der Poesie diejenige zu setzen, welche jedes dichterische Erzeugnis ansieht als Summe von dem, was eine im Publikum vorhandene Spannung löst, eine wenn auch unbewusste Bedürftigkeit aufhebt, und dem, was aus der eigentümlichen Beschaffenheit des dichtenden Individuums entspringt.

DRITTES KAPITEL.

Reinmar und seine Vorgänger.

Bevor untersucht werden kann, welchen Einfluss **Reinmar** auf **Walthers** höfische Lyrik gehabt hat, ist es nach dem am Ende des vorigen Kapitels Gesagten nötig, von der Entwicklung des Minnesangs bis zu Reinmar eine deutliche Vorstellung zu gewinnen und vor allen Dingen die eigentlich treibenden Kräfte dieser Entwicklung zu erkennen.

Welche inneren Zustände, welche Probleme waren es, die die Minnesänger vor Reinmar beschäftigten, für die sie in ihren Liedern Lösung und Läuterung suchten, und welches waren die Gesinnungen und Ansprüche der höfischen Gesellschaft, für die sie dichteten?

Eine Charakteristik der Persönlichkeiten der Dichter soll zu vorderst stehen. Für die ältesten, die Burggrafen von Regensburg und Rietenburg, Meinloh v. Sevelingen, Dietmar v. Eist ist sie schon von **Scherer** in seinen deutschen Studien trefflich gegeben, also hier nicht zu wiederholen.

Ich beginne mit **Veldeke**. In ihm begegnen sich zwei Geschmacksrichtungen. Auf der **einen** Seite steht er durchaus noch auf dem Boden der volkstümlichen Tradition. Dem Naturgefühl gestattet er einen weiten Raum, und in den Eingängen seiner Lieder, in der Freude über die Ankunft des Frühlings oder der Klage über den nahenden Herbst, lebt eine reine und ungesuchte Empfindung. Den Versen MF. 66, 5 liegt nach J. **Grimm** Mythol.[4] 527 eine mythische Vorstellung zu Grunde; 59, 9 ist wol eine freie Benutzung der offenbar weit verbreiteten[11]) volkstümlichen Verse, mit denen des Minnesangs Frühling eröffnet ist (3, 1). —

11) Moriz v. Craon V. 592 *'dû bist mîn unde ich dîn' sprach diu grævinne.* — Tannhauser Ld. 47, 55 *ich bin dîn, du bist mîn: der strît der müeze iemer sîn.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dem entspricht auch manche Eigentümlichkeit seines Stils. Er liebt sprichwörtlichen oder formelhaften Ausdruck: 58, 24 *sô gewunne ich liep nâch leide;* vgl. 68, 8; 62, 21 *die niuwez sin nement für altez golt;* 64, 5 *die huote betriegen sam der hase tuot den vint;* 64, 9 *mînes anen tohter kint* (für sich selbst); 65, 8 *der springet in dem snê* (vgl. Haupts Anm.); 65, 11 *si suochen biren ûf den buochen;* 63, 27 *des fürhte ich si als daz kint die ruote;* 65, 18 *ie lanc sô mê* (vgl. Haupts Anm.); 65, 23 *manic man der treit die ruote dâ er sich selben mite slêt.* Er liebt Hyperbeln, um das Ungewöhnliche seiner Empfindung zu bezeichnen: in der Figur der Comparation 67, 3 *ich lebet ê mit ungemache siben jâr ê ich iht spräche wider ir willen einec wort,* oder in conditionaler Wendung 63, 30 *solt ich ze Rôme tragen krône, ich gesaztes ûf ir hobet*[12]). Seine Abneigung macht sich in derben Ausdrücken Luft und er scheut da noch nicht vor später unziemlich gefundenen Worten zurück: 58, 11. 12; 61, 12. 13. Auch seine bildlichen Wendungen sind glücklich und anschaulich: aus dem Rechtsleben, speziell den Lehnsgebräuchen, stammt 58, 16 *unde valde im mîne hende* s. RA. S. 139, aus dem Strafrecht 63, 17 *buoze âne tôt,* (der Dichter will sich von der ihm von der Geliebten drohenden Tötung, d. h. ihrer Hartherzigkeit, die er als Strafe für begangene Uebel auffasst, durch Busse befreien) s. RA. 646 ff. Aus dem Spiel rührt her 58, 9 *dat hê sin spil ze unreht ersiet, daz hezt bricht êr het genimne;* an Nachahmung der provenzalischen Poesie (vgl. Haupt z. MF. 80, 9 ff. und Gottschau 'Ueber Heinrich von Morungen' Beitr. 7, 396) möchte ich hier nicht denken, denn auch Gutenb. 75, 28; Reinm. 187, 19; 192, 28; 201, 29 nennen die Liebe ein Spiel. — Hübsch ist der Ausdruck 58, 21 *der sunnen gan ich dir: sô schîne mir der mâne,* womit weder Fenis 84, 8 noch Morung. 124, 35 verglichen werden kann. — Auf romanische Vorbilder geht der Vergleich mit dem im Tode singenden Schwan zurück 66, 13. Und das führt auf die zweite, weniger erfreuliche Seite von Veldekes dichterischem Charakter, auf die Art, wie die fremde, höfische Convenienz und Dichtung auf ihn gewirkt hat. Sie ist von ihm nicht so innerlich erfasst, dass sie auch wirklich sein Eigentum geworden wäre. Da, wo er höfische Lebensanschauung ausspricht, merkt man eine erkältende Absichtlichkeit. Das Programm des höfischen Benehmens, das er aufstellt, hat etwas nüchtern Ausgerechnetes, vgl. die Gedichte 61, 33; 64, 34; es ist nicht aus innerer Begeisterung, aus wirklicher Hingabe an ein Ideal entstanden. 57, 10 ff. ist eine recht breit geratene Erörterung der Begriffe *tump* und *dorpelîch, blîschaft* und *hovesch,* ohne irgend über die conventionellsten Redensarten hinauszukommen. Die *blîschaft* ist ihm Stichwort für das der Sitte angemessene Benehmen, das er immer wieder ausgibt: 56, 12; 57, 17; 60, 6. 9. 20. 28; 61, 14, 17; 62, 33; 66, 2; 68, 11. — Das Gesetz, dass der Name

12) Der Gedanke kehrt in ähnlichen Wendungen oft wieder (vgl. Haupt z. MF. 4, 17), aber er ist hier doch eigenartig gefasst und mir so nur noch Marner Strauch IV, V. 21 begegnet.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Geliebten nicht genannt werden dürfe, ist schon in unanfechtbarer Geltung, und die neugierigen Frager werden (58, 17) abgewiesen. Er selbst ist sich bewusst, die höfische Schicklichkeit stets zu bewahren und tadelt wiederholt *die bœsen site* 61, 7. 21; *die lôsheit* 61, 5, das Schelten gegen die Frauen 61, 26 und Abkehr vom Minnedienst — aber all das ist nur schattenhaft allgemein ausgesprochen, nirgends erhebt er sich zu wahrhaft lebensvoller Darstellung einzelner wirklicher Erscheinungen. So liebt er denn auch Sentenzen: 60, 13 ff. 29 ff.; 61, 33 ff.; 65, 21 ff.; 66, 24; 67, 33. Sein Humor (64, 10—16) ist trocken; ansprechender ist der schalkhafte Schluss 63, 18, Gott habe es doch nie einem Manne geboten, dass er gerne sterben solle. Von Fremdwörtern braucht er 57, 5 *in der kartâten*, 62, 16 *âmîs*, letzteres kommt sonst im Minnesang des 12. Jahrhunderts nicht vor. — Die Einstrophigkeit ist überwiegend; die Strophenformen zeigen ausgeprägten romanischen Einfluss (s. Gottschau a. a. O. 425).

Ein solcher Dichter, wie Veldeke, der mit so wenig Eigenart und Schwung die neuen Lebensformen zum Ausdruck zu bringen wusste, konnte unmöglich von bedeutendem Einfluss auf seine Zeitgenossen sein. Und so steht denn Veldeke in der Tat ganz abseits von dem festen Zusammenhang, der alle folgenden Dichter mit einander eng verbindet. Nur in Einzelheiten ist er Vorbild gewesen, so in dem Spiel mit dem Worte *minne* (61, 33 ff.; 64, 34 ff.), das Rugge 100, 34 nachahmte, ausserdem für die Reinheit des Reims.

Etwa gleichzeitig mit Veldeke und wol sicher schon in den siebziger Jahren des Jahrhunderts dichtete Friedrich von Hausen, zuerst 1171 nachweisbar, der als der eigentliche Begründer des höfischen Minnesangs in deutscher Sprache zu gelten hat (vgl. Müllenhoff Zs. 14, 133 ff., Lehfeld Beitr. 2, 345 ff.). Hausen ist durchaus ein bedeutend beanlagter Dichter: er hat menschliches Leben beobachtet und warm erfasst, und so ist denn der Ausdruck, den er dafür findet, meist lebendig und anschaulich. Die Geliebte charakterisirt er nicht bloss durch einfach beschreibende Beiwörter, wie die ältesten Minnesänger, sondern indem er entweder die Entstehung ihrer unbegreiflichen Schönheit dadurch zu erklären sucht, dass er Gott selbst als ihren Werkmeister ansieht 44, 22, oder indem er die Wirkung ausmalt, die ein Kuss auf ihren roten Mund selbst auf den Kaiser ausüben müsste 49, 17. Oder wir erfahren von der Schönheit der Geliebten ganz nebenbei aus der Bemerkung, seine Augen hätten sich selbst geschadet, dass sie so trefflich gewählt hätten 43, 17. Derartige Charakteristik aber, die nicht das Bild der Schönheit abmalt, sondern sich stückweise ergibt aus der Art, wie der Liebende, der von der Geliebten innerlich erfüllt ist, überall die Wirkung ihrer Schönheit spürt, ist echt dichterisch. Hausen hat trotz seiner Neigung, Gefühle und Gedanken bloszulegen und abzuwägen, die Fähigkeit, ausgeprägte Situationen hinzustellen, zu individualisiren. Wie hübsch ist nicht 45, 1 ff.: die Trennung von der Geliebten geschildert und als natürliche Unterlage der Empfindungen benutzt! Sehnsucht nach der Entfernten, Ausmalung des Glücks der Vereinigung, Erkenntnis, dass viele

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seiner früheren Liebesleiden eingebildet waren, da sein wahres Unglück erst seit der Trennung begonnen — wie einfach und angemessen, wie anmutig ist das Alles ausgedrückt! Wir sehen ihn vor uns, wie er sich *über die berge* (45, 18) hin sehnt nach der Heimat *umb den Rîn*, wo die Liebste wohnt. Das ist eine unerschöpflich poetische Situation, sie hat im zwölften Jahrhundert ebenso gefallen, wie etwa heute im neunzehnten in den Liedern des Trompeters von Säckingen aus Wälschland. Auch Hausen hat dies Thema ausklingen lassen: 48, 3 bringt es wieder und ist wol als Gruss aus der Ferne wirklich in die Heimat gesendet worden (48, 19 *dar zuo send ich in disiu liet*). Wie reizend ist der Einfall, dass er sich, getrennt von ihr, damit die Reise kürze, dass er darüber nachdenkt, was er wol, wäre er ihr nahe, sagen würde (51, 33)! Wie allerliebst ist das kleine einstrophige Liedchen von seinem Traumgesicht und wie einfach-innig der Schluss 48, 30 *daz tuont mir dougen mîn: der wolte ich âne sîn!* — Wie der Zwang der Gesellschaft auf die Herzen der Liebenden wirkt, weiss er in einem zweistrophigen Wechsel knapp und mit kräftiger Zeichnung darzustellen 48, 32; er ist kein Freund langer Worte. Er ist nicht gerade reich an Bildern, aber er versteht es, eine einmal erweckte bildliche Vorstellung festzuhalten und anschaulich durchzuführen: 47, 9 ff. Das Doppelleben von Leib und Herz, das später so oft die Minnesänger beschäftigt, liegt zu Grunde; *der lîp* (die ganze Person, der Sinn) will mit den Heiden kämpfen, aber das Herz will zurück bleiben in der Heimat wegen der Liebe zur Herrin, unwillig bittet der Dichter Gott, er möge dem eigensinnigen Herzen denn seinen Willen tun und es an die Stelle senden, wo man es wol empfängt, aber schalkhaft setzt er hinzu: *owê wie sol ez armen dir ergân! wie torstest eine an solche nôt ernenden? wer sol dir dîne sorge helfen enden mit solhen triuwen als ich hân getân?* (47, 29). Ein anderes Mal nennt er das Herz *ir ingesinde* 50, 15, es ist *alsô gebunden daz siz niht scheiden ldt* 52, 14. Ueberhaupt zeigt sich seine Abwendung vom Volksmässigen, worin er ja mit Reinmar übereinstimmt, mehr in der Wahl der Stoffe, also in seiner gänzlichen Enthaltung von Naturschilderung, als im bildlichen Ausdruck, als in der Sprache. Diese entbehrt concreter, ja derber Wendungen nicht: 48, 1 *ich wær ein gouch, ob ich ir tumpheit hæte für guot;* 49, 2 *der die helle brach der fliegen in wê unt ach;* 49, 8 *si möhten ê den Rîn gekêren in den Pfât;* 49, 17; 53, 14 *diu mich dâ bliuwet vil sêre âne ruoten;* vgl. auch 46, 4 *ich den liuten guoten morgen bôt engegen der naht.* — Sollte man Hausens dichterischen Charakter zusammenfassend bezeichnen, so möchte ich ihn einen ausgeprägt männlichfesten, wenn auch zu sinnendem Nachdenken geneigten nennen. Dieser männliche Zug, der ihm trotz des auch bei ihm schon vorherrschenden Klagens eignet, zeigt sich in der Stellung zu seiner Geliebten. Er trägt seine Liebe als ein Joch, das er nicht abzuschütteln vermag, mit einer Art resignirten Trotzes: 53, 10 *deich in der werlt bezzer wîp iender funde, seht dêst min wân, dâ für sô wil ichz hân;* als eine Schickung Gottes oder der Vorsehung erscheint sie ihm 43, 15; 51, 17. Seine

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liebesleiden betrachtet er als die gerechte Strafe für sein Herz, das töricht sei: 49, 13 ff. Als er von ihr getrennt ist, freut er sich mit trotzigem Trost darüber, dass man ihn wenigstens nicht verhindern könne, in Gedanken nach Herzenslust bei ihr zu sein: 52, 32. Eine solche Natur fühlt sich durch Anfeindungen der *merkære* und der *huote* nicht gedrückt, er wünscht vielmehr durch glückliche Liebe den allgemeinen *nît* zu erregen 43, 36 ff.; 44, 8 ff. Deshalb glauben wir es ihm, wenn er 42, 15 versichert *durch elliu wîp wænde ich niemer sîn bekomen in solhe kumberliche nôt.* Er verliert sein Selbstvertrauen, seine feste Männlichkeit nicht durch den Minnedienst: wie kategorisch stellt er die Bedingung, unter welcher er in seinen Liebeskummer sich fügen wolle: 50, 3 *den kumber den ich von ir lîde den wil ich vil gerne hân, zediu daz ich mit ir belîbe und al mîn wille süle ergân.* Als ihm das nicht zu Teil wird, droht er heftig der Minne, „ihr krummes Auge" ihr auszustechen 53, 25. Ja wir haben ein Lied von ihm, das den völligen Bruch mit der Geliebten meldet 47, 33. — Seine Stellung zur Welt ist kampflustig; Verwünschungen gegen seine Gegner scheut er nicht: 49, 2. — Mit ganz einzig liebenswürdigem Humor weiss er seine Liebe vor Gott zu entschuldigen: 46, 14 *ich bin ir holt: swenn ich vor gote getar, so gedenke ich ir. daz ruoch ouch er vergeben mir: wan ob ich des sünde süle hân, zwiu schuof er si sô rehte wol getân?* Und nach der andern Seite gewendet erscheint der Gedanke als Dank gegen den Schöpfer, der den Sinn verliehen, die Geliebte lieben zu können: 50, 19; 51, 16. Weltschmerz ist Hausen fremd; er verzweifelt nicht, sondern weiss sich in seinem Liebesleid zu trösten (50, 23. 27), aber trotzdem leidet er bereits an der Neigung, seine Empfindungen mikroskopisch zu untersuchen; er gefällt sich, was ihn bewegt, bis ins Kleine auszukramen und zur Schau zu stellen. Daher vielfach überladene Perioden, zahlreiche Antithesen, die weniger aus Spitzfindigkeit, als aus der Lust, Widersprechendes neben einander zu stellen, hervorgehen (s. unten).

Eng an Hausen schliessen sich drei Dichter an: Ulrich von Gutenburg, ein Elsässer, der 1170 nachweisbar ist (Martin Zs. 23, 440), Bernger von Horheim, der zu einem von Kaiser Heinrich VI. im Jahre 1190 nach Italien entsendeten Heere aufgeboten war (z. MF 114, 22) und Bligger von Steinach, der von 1165 bis 1209 in Urkunden erscheint, 1194 in Italien war mit Heinrich VI. und wol noch vor 1190 dichtete (vgl. Bartsch Ld.[2] Einl. p. XXXVII). Die beiden zuletzt Genannten haben wahrscheinlich sogar persönliche Beziehungen zu Hausen gehabt, da sie in denselben Kreisen erscheinen, denen auch er nahe stand.

Gutenburg zeigt mehrfach directe Abhängigkeit von Hausen. 75, 6 hat schon Haupt mit Haus. 49, 8 verglichen, ebenso 76, 17 mit Haus. 46, 4; 74, 9 *swar ich des landes iender kome*, 75, 14 *swar ich var, . . . swenn ich getar*, 76, 16 *swar ich var* geht zurück auf Haus. 46, 13 *swar ich iemer var. ich bin ir holt: swenn ich vor gote getar, so . . .*; 52, 31 *swar ich landes kêre.* 78, 8 *ich bin leider sêre wunt âne wâfen* und 78, 22 *ir schœniu ougen daz*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wæren die ruote dâ mite si mich von êrste betwanc erinnern an Haus. 53, 14 *diu mich dâ bliuwet vil sêre âne ruoten,* und ich stehe nicht an, Entlehnung anzunehmen, obwol der Ausdruck volkstümlich ist, vgl. MSD. 49, 3, 4 und Anm., Eilhart Tristr. 3082. Ortnit I, 540, 2, Der v. Sahsendorf MSH. I, 300 a *sunder wâfen bin ich sêre wunt.* — Gutenb. 74, 19—22 enthält denselben Gedanken wie Haus. 45, 10; 52, 25. — Gutenburg ist nicht ohne formales Talent, aber seine Dichtung hat etwas Gezwungenes. Wie er auf die Strophenform und Melodie des Leichs, der trotz der grossen Mannigfaltigkeit seiner Reime völlig rein gereimt ist, mit gewisser Befriedigung Gewicht legt (77, 26 *in disen ûz erkornen dôn*), so fühlt man auch, wie er bemüht ist, seine Empfindungen neu und wortreich auszudrücken. Er beherrscht die Rede vollauf, da ist kein Zweifel, aber er spielt mit den Darstellungsmitteln, er freut sich, sie möglichst gehäuft anzuwenden. Dadurch erhält man bei ihm schon den Eindruck, was im späteren Minnesang öfter vorkommt, dass die Schilderung der Liebesgefühle allein an und für sich, der mannigfache Wechsel der Liebesbeteurungen, nicht der wirkliche Besitz der Geliebten sein Ziel ist. — Sein Leich ist eine förmliche Sammlung von Liebesversicherungen. Auffallend sind besonders die zahlreichen Bilder aus dem Pflanzenleben und der Natur überhaupt: 69, 12 *si ist mîn sumnernünne,* 69, 13 *si sæjet blûmen unde klê in mines herzen anger;* 69, 19 *der schîn der von ir ougen gât, der tuot mich schône blüejen, alsam der heize sunne tuot die boume in dem touwe;* 69, 25 *ir schœner gruoz, ir milter segen, ... daz tuot mir einen meien regen reht an daz herze sigen;* 72, 3 *die fürhte ich als den donerslac;* 74, 11 *dêswâr dâ wahset an ir frome.* Andere vom Hergebrachten abweichende Bilder sind 70, 19 *nu wol hin ... und stîc ûf, daz herze mîn;* 71, 31 *ich hupfe ir ûf der verte nâch, mich leit ir süezen ougen schûch, swar si wil.* An die von Hausen verbreitete Vorstellung, dass die Minne oder die Geliebte den Liebenden bezwungen habe (42, 8; 52, 38), anknüpfend, fasst er sein Verhältnis zur Herrin als wirkliche Niederlage nach vorherigem Kampf auf: 72, 37 *nieman darf es wunder nemen daz si mich hât gebunden . ichn mac ir kreften niht gestemen: sist obe, sô bin ich unden.* Dem Charakter Gutenburgs angemessen ist die Häufung von Namen berühmter Personen, die auch das Leid der Liebe erfahren haben; er zeigt hier mit Stolz seine literarische Bildung: 73, 5; 74, 23; 77, 12; Gelehrsamkeit bringt er 74, 39 und 76, 24 an. Ihm verkündigt auch nicht der Vogelsang überhaupt oder die Stimme der Nachtigall die Ankunft des Sommers, sondern gewählter ein *merlikîn* 77, 36. Die durch die künstliche Form verursachte Reimnot führt die nicht gerade angenehm wirkende Wiederholung der Phrase *swie ez mir ergât* herbei: 74, 38; 75, 9; 76, 9; 77, 28; 78, 34, nur im Reim, vgl. Haus. 48, 9; 49, 11; Fenis 81, 10. — Aus Gutenb. 78, 21 ergibt sich, dass uns von seinen Liedern nur ein kleiner Theil erhalten ist.

Bernger von Horheim ist ebenfalls sichtlich von Hausen beeinflusst. 112, 5 *daz habent diu ougen mîn getân* ist ein Lieblingsgedanke Hausens: 47, 15; 48, 30, vgl. auch 43, 17. Auch Morungen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

137, 15 *frouwe daz hânt mir getân mîn ougen* ist wol eine Reminiscenz daran. Die Anrede an das Herz, das an seiner Not schuld sei, 112, 26 mag auf Haus. 47, 22. 25 ff. zurückgehen. 114, 30 *swar ich landes kêre* = Haus. 52, 31. Dass er sich in seiner Minne nicht mässigen könne und daher leide 112, 7 (*dâ mich diu minne alrêrste vie der ich deheine mâze hân*) klagt auch Hausen 43, 19 *wær sie mir in der mâze liep, sô wurd es umb daz scheiden rât*, aber ich möchte daraus auf keinen Zusammenhang schliessen, denn der Gedanke ergab sich für leidenschaftlich Liebende von selbst, wie er denn auch bei Fenis 81, 8; Rugge 101, 23 und vertieft bei Walther wiederkehrt. Ueberhaupt muss man stets im Auge behalten, was leider bei vielen der neueren Arbeiten über die Minnesänger ganz übersehen ist, dass Uebereinstimmungen des Gedankens sich oft aus Gleichheit der Situation oder der Stimmung erklären lassen und noch nicht berechtigen, Entlehnung anzunehmen: Hausen wie Horheim müssen sich von der Geliebten, als sie nach Italien ziehen, trennen, Beide befehlen sie dem Schutze Gottes, Haus. 48, 10 ff.; Horh. 114, 28, und Beide senden aus der Fremde ihre Lieder als Gruss zur Heimat Haus. 51, 28; 48, 19 und Horh. 113, 35. Entlehnung von Hausen ist dagegen wol sicher für 114, 33 *als ich ê was dô mich ir ougen schîn brâhte alse verre ûz dem sinne mîn. dô was mir wê unde nu michels mêre.* Dieser eigentümliche Gedanke, dass er, als er bei ihr war, schon sich unglücklich fühlte, nun aber, da er ihr fern ist, erst recht leide, begegnet bei Haus. 45, 10 *ich wânde ir ê vil verre sîn dâ ich nu vil nâhe wære* und besonders ähnlich 52, 25 *mir was dâheime wê, und hie wol drîstunt mê.* Hausen zuerst wünscht den Hass der Hüter 44, 10 *het ich von schulden verdienet den haz*, daran lehnt sich offenbar an Horh. 113, 18 *ich hân verdienet ir nît und ir haz.* Wie bei Hausen, so findet sich auch bei Horheim kein Naturgefühl. Einem französischen Liede entlehnt ist die Strophenform von 112, 1, übrigens nur durch Hinzufügung eines Verses am Schlusse von Hausen 53, 31 verschieden. Ueber das Formale sonst vgl. Gottschau a. a. O. S. 418 ff.

Aber Horheims Poesie ist gleichwol nicht ohne Originalität: das Lied 113, 1 versucht das Schwankende, Widersprechende der Empfindungen des Liebenden zu schildern, indem jede Strophe in überschwänglichen Ausdrücken zunächst seine glückliche, freudige Stimmung ausmalt, worauf dann ein entschiedener Widerruf folgt. Es ist ein Lügenlied, aber ohne Volkstümlichkeit und auf das eigene Seelenleben angewendet, wie natürlich nie bei den Fahrenden. Einfacher und von hoher Schönheit ist eine andere Strophe (115, 11 ff.): des Dichters Schmerz ist zu gross, als dass er ausreichende Worte dafür finden könnte; so hat er Keinen, dem er ihn klagen kann, der ihm helfen könnte im Klagen, deshalb will er seinen Gedanken klagen, die mögen sich rühren lassen.

Ueber Bligger von Steinach lässt sich aus den wenigen erhaltenen Liedern nicht urteilen. 118, 16 *er ist unwert, swer vor nîde ist behuot* ist ein Hausenscher Gedanke (43, 38). Das Lied 118, 19 ist vor Saladins Tode (März 1193) gedichtet.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Etwas abseits vom Kreise Hausens, aber in desto näherem Zusammenhange mit der provenzalischen Poesie stand Rudolf von Fenis, Graf von Neuenburg in der Schweiz, der in den Jahren 1158—92 in Urkunden erscheint und vor 1196 starb. Verfehlt ist der Versuch Pfaffs Zs. 18, 56 ff., den Dichter in das dreizehnte Jahrhundert zu setzen und ihn in dem Grafen Rudolf von Neuenburg, der 1225—55 vorkommt, zu suchen. Fenis ist unmittelbarer Nachahmer der provenzalischen Dichtung, aus der er Bilder entlehnt (Bartsch Zs. 11, 145 ff.) und deren Silbenzählung er vielleicht auch nachahmt (Pfaff Zs. 18, 54 ff., Paul Beitr. 2, 434). Er stellt nicht reale Verhältnisse in seinen Liedern dar, er sucht vielmehr mit bewusster Absicht, die innerlichen Zustände seines Seelenlebens, die die Minne hervorgerufen hat, aufzudecken. Kühle Reflexion, zergliederndes Grübeln über die eigenen Stimmungen, das ist der Inhalt seiner Lieder. Daneben hat er einmal Klage um das Ende des Sommers in volkstümlicher Art 82, 26, sonst aber (83, 25 ff. 36 ff.) stellt er die Veränderungen der Natur als gleichgültig zurück hinter die Leiden der Liebe. Ein einziger Gedanke wird fast durch alle seine Lieder variirt: „ich liebe die, welche mich verschmäht. Das ist unvernünftig, aber ich kann nicht anders." Im ersten Liede häuft er, um das auszudrücken, Bilder, die er aus Folquet hat, die Minne hat ihn in eine verzweifelte Lage gebracht, aus der er sich nicht mehr retten kann, das ist der Sinn, und dasselbe bedeutet das ebenfalls entlehnte Gleichnis von der Lichtmotte, das doppelt erscheint 82, 13. 20. — Das Lied 80, 25 knetet diesen Gedanken förmlich durch, und an einer andern Stelle (s. unten) wird gezeigt werden, mit wie bewusster Künstlichkeit in der Form. So kehren denn auch in verschiedenen Liedern dieselben Wendungen mehrmals wieder: 80, 2 = 80, 27; 80, 12 *alsô hân ich mich ze spâte erkant* und 83, 18 *owê daz ich niht erkande die minne ê ich mich hete an si verlân;* 81, 9 *ich minne si diu mich dâ hazzet sêre* und 83, 12 *daz ich der ger diu sich mir wil entsagen*, 15 *ich minne die diu mir es niht wil vertragen;* 83, 3 *wolte si eine, wie schiere al mîn swære wurde geringet* und 84, 7 *swenne si wil, sô bin ich leides âne.* Ein Lieblingswort ist bei ihm *gedinge*: 80, 2. 17. 27; 82, 7; 84, 4. 10.

Ganz verschieden sowol von Hausen und seinem Kreise, als dem manierirten Fenis zeigen sich zwei bairische Dichter. Albrecht von Johansdorf, ein Ministeriale des Bischofs von Passau, stammte aus ritterlichem Geschlecht und ist 1185—1209 bezeugt. Sein Vater gleichen Namens, der 1172, 1185 und 1188 als Ministeriale des Bischofs von Bamberg erscheint, könnte freilich auch der Dichter sein. Die Lieder desselben fallen wol alle vor 1190, auf den Kreuzzug Friedrichs I., an dem auch Hausen Teil nahm, beziehen sich mehrere. Seine Reime sind noch unrein, aber etwas genauer, als die der bisher besprochenen Minnesänger (s. Gottschau a. a. O. S. 420—424). Hartwic von Rute gehört wol auch einem bairischen[13]) Geschlechte an, das um die Mitte des 12. Jahr-

13) Kummer Herrand von Wildonie S. 65 will ihn nach Ober-Oesterreich setzen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hunderts wiederholt sich nachweisen lässt. Gemeinsam ist Johansdorf wie Rute die natürliche Empfindung, die sie zu reinem und freiem lyrischem Ausdruck bringen ohne den Zwang einer düftelnden Reflexion. Unter einander sind sie dann freilich wieder sehr verschieden ihrer Anlage nach.

Johansdorf ist durchaus eine religiös-ernste Natur, die die Liebe mit schwärmerischer Innigkeit auffasst. Das Verhältnis seiner irdischen Liebe zu seinen Pflichten Gott gegenüber ist der eigentliche Mittelpunkt aller seiner Lieder. Mit wirklicher innerer Bewegung, die zeigt, wie er von aufrichtiger Frömmigkeit beseelt ist, ermahnt er zum Kreuzzug 89, 21 ff.; 94, 15—24. An das Erbarmen Gottes, der aus freiem Willen den Kreuzestod litt, erinnert er die Zweifler, um auch sie zum Mitgefühl für das Geschick des heiligen Grabes, zur Selbstverleugnung zu entflammen. Aber keinen pfäffischen Standpunkt nimmt er ein, er dient nicht etwa fremden Interessen, sondern wir fühlen, wie völlig ihn selbst die hohe Idee des Kreuzzugs erfüllt, wie sie ihn fortzieht trotz der leidenschaftlichen irdischen Liebe. Schwer wird ihm die Trennung von der Geliebten: er sorgt, wie es ihr in seiner Abwesenheit ergehen werde, und empfiehlt sie Gottes Schirm (86, 27 ff.); trübe Ahnungen, sie und andere ihm Nahestehende könnten sterben und er sie nicht wieder finden, bedrängen ihn (88, 22); des Nachts ist sein Schlaf gestört von dem innern Kampfe, ob er fahren oder wider Gottes Gebot bleiben solle; sie zu lieben sei die einzige Sünde, die er nie lassen könne (90, 8. 13), und des Morgens ist sein erster Segen, Gott möge sie, wenn er fortgezogen, beschützen (88, 13). Wiederholt versichert er, dass seine Liebe durch die Trennung nicht erkalten werde, und fürchtet, die Frau werde ihm nicht gleich treu bleiben 87, 37 ff. Und als er nun wirklich von der Heimat entfernt ist, da findet auch die Sehnsucht zu ihr schönen Ausdruck: wer von ihr gekommen sei, den will er grüssen[14]) und wäre er sein ärgster Feind (91, 36 ff.); Gott ruft er zum Zeugen an, dass er ihrer nie vergessen in seinen Liedern (92, 7). Auch in den Sinn des liebenden Weibes und in die wehmütige Trauer, die es beim Abschied vom Geliebten empfindet, weiss er sich zu versenken (94, 35 ff.), und wie wahr und dem Leben abgelauscht ist nicht der Schluss des Liedes, wo er schon vorahnend sich hineindenkt in das Weh der Trennung, in die Zeit, wann die Verlassene mit bangendem Herzklopfen, ohne Antwort zu finden, fragen wird *lebt mîn herzeliep od ist er tôt?* Hoch ist die Auffassung Johansdorfs von seiner Liebe: 88, 33 *swer minne minneclîche treit gar âne valschen muot, des stinde wirt vor gote niht geseit;* 86, 1 *mîn êrste liebe der ich ie began, diu selbe muoz an mir diu leste stn. solde ich minnen mêr dan eine ... sône minnet ich deheine* (womit freilich 89, 15 ff. in Widerspruch steht). Auch für die Aussenwelt hat er Sinn, und das

14) Werthers Leiden Hempel 14, 47: Ich schickte meinen Diener hinaus, nur um einen Menschen um mich zu haben, der ihr heute nahe gekommen wäre. Mit welcher Ungeduld ich ihn erwartete, mit welcher Freude ich ihn wiedersah! Ich hätte ihn gern beim Kopfe genommen und geküsst.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Blühen und Spriessen des Frühlings weiss er zu schildern, hier in der Kleinmalerei weiter gehend als alle seine Zeitgenossen (90, 32). Er ist eben frei von Grübelei, diesem Gift aller Poesie: auch das einfache Lied, die schmucklose Bitte um Erhörung gelingt ihm (92, 14), und es erhält durch die kindliche Anrufung Gottes als Trösters für die Liebesnot einen passenden ernsten Hintergrund. Stärker beeinflusst von der mehr reflectirenden höfischen Poesie, vielleicht schon von Reinmar, zeigt er sich in seinem Gesprächsliede, dessen kurze Wechselreden sichtlich auf Ueberraschung und Effekt berechnet sind (93, 12). Zu dem gewonnenen Bilde stimmen Einzelheiten in der Darstellungsart gut. Die Charakteristik der Geliebten hebt ihre sittlichen, inneren Eigenschaften hervor, vgl. Gottschau a. a. O. S. 388. Die Wendung *aller güete ein gimme* 93, 4 wird wol aus der geistlichen, speciell der Mariendichtung stammen, zu der Johansdorf seiner geistigen Richtung nach nahe Beziehungen haben musste. In Wernhers Marienleben heisst es (Fundgrub. II, 177, 24) *unser frowe diu was dâ aller tugende gimme;* vgl. MSD. 41, 13; 42, 39; Goldene Schmiede XLI, 10. — Um die innige Liebe zu seiner Herrin auszudrücken, weiss er warme Herzensworte zu finden: *herzevrowe* 87, 21, *herzeliep* 91, 25. 29; 95, 10. 13, aber ihre Schönheit mag oder kann er nicht schildern: *diu wolgetâne, der vil schœnen, iuwer schœne, ir röter munt* — damit ist seine Darstellung ihrer äusseren Erscheinung erschöpft. Bildlichen Schmucks entbehrt Johansdorfs Rede ganz, kaum dass die hergebrachten Personificationen *diu Sælde* 92, 35, *frou Zuht* 93, 11, *Minne* 94, 25 begegnen.

Johansdorfs Landsmann Hartwic von Rute ist völlig anders gearet, das zeigen selbst die wenigen erhaltenen Strophen. Er hat ein leidenschaftliches Temperament und gebietet auch frei über alle Mittel der Darstellung. Das erste Lied ist in der Trennung von der Geliebten, wahrscheinlich auf einem Kreuzzuge entstanden. Er trägt seine unglückliche Liebe im Herzen und hofft, sie möchte ihm einen Boten mit günstiger Nachricht senden. Die bestandenen Gefahren, der drohende Tod, dem er oft genug ins Auge geschaut hat (116, 18), haben ihn nie so gequält, wie der Gedanke an sie, die ihm Erhörung stets versagte. Es liegt etwas Heldenhaftes in diesem Geständnis und eine tiefe Leidenschaft zugleich. Die Liebe zur Frau steht ihm höher als Alles, höher als der Dienst für den Kaiser (116, 22), die Kreuzfahrt, höher als alle Rücksicht auf gute Sitte und die Convenienz der Gesellschaft. Wenn *daz beste wip* vor ihm steht *sô suoze*, dann bezwingt er sich nur mit Mühe, dass er nicht *umbevâhe ir reinen lîp* und sie an sich drücke. Nicht dass alle Augen der Gesellschaft es sehen, würde ihn abhalten, nur die Sorge tut es, er möchte ihre Huld durch diese Tat der Leidenschaft für immer verlieren (117, 26 ff.). Mich dünkt, auch ein moderner Dichter könnte froh sein, wenn ihm Derartiges gelänge. — Wir glauben es Rute daher, wenn er versichert, sein Herz würde über die Erhörung vor Freude zum Himmel empor springen (117, 23) und ein neues Lied in hoher Weise singen. Nicht eine Spur von jener hinsterbenden, weichlichen Gefühlsschwärmerei findet sich bei ihm, die man so gern dem ge-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sammten Minnesange vorwirft. Und wie wenige Minnesänger gibt es überhaupt, die bei näherer Kenntnis diesen Vorwurf verdienen!

Kürzer kann ich mein über Heinrich von Rugge, den schon E. Schmidt a. a. O. S. 9 ff. 29 eingehend charakterisirt hat. Das Bild, das er von ihm gewinnt, ändert sich indess dadurch, dass man ihm MF. 109, 9—110, 25 absprechen und Reinmar zuweisen muss, hingegen alle Lieder, die Schmidt aus denen Reinmars ausgeschieden hat, keinesfalls, mögen sie auch gehören, wem sie wollen, Rugge zusprechen darf. Die Begründung dafür im Anhang II. Also nur was von Haupt für Rugges Eigentum gehalten ist, vermindert um den Ton 109, 9 ff., ist die Grundlage für eine Schilderung seiner poetischen Art. Aber die Grundzüge bleiben doch dieselben: frische Lebensfreude, eine helle Auffassung der Dinge, Anschluss an die volkstümliche Tradition der Natureingänge, daneben eine Neigung zum Didaktischen, wobei sowol die geistliche als die volksmässige Poesie Vorbild gewesen zu sein scheint. Rugge ist keine ursprüngliche Dichternatur, mit der Liebe ist es ihm nicht gar zu ernst; das Schmachten und Klagen ist ihm zuwider. Eine gewisse Nüchternheit der Gesinnung durchzieht seine Gedichte, und die Herrschaft des Verstandes zeigt sich auch in der Künstlichkeit der Formen. Sein Leich wendet sich weniger an die gläubige Frömmigkeit, als an die Vernunft; nicht das Gefühl sucht er zu erregen, sondern durch Gründe zu überzeugen und zwar durch Gründe der Zweckmässigkeit: sein Rat will *wise* sein, das betont er immer wieder; dass wer Gott dient, belohnt wird (96, 28; 98, 8; 99, 9. 25), dass man vom Zurückbleiben nicht den erwarteten Vorteil ungestörter Freuden der Liebe haben werde, da auch die Frauen alle feig vom Kreuzzug sich Ausschliessenden verschmähen würden (98, 33 ff.), soll die Hörer bestimmen. Es liegt beinahe etwas Plattes in dieser Art von Beredsamkeit.

Epochemachend wie Hausen ist erst wieder Reinmar, der die von Jenem begonnenen Linien fortsetzt, aber doch auch neue Wege einschlägt. Er trägt die eigentlich höfische Lyrik aus dem Westen nach Oesterreich, wo vor ihm nur Dietmar von Eist Versuche gemacht hatte, die neuen Lebensformen poetisch zu verwerten, und bildet ihren Kunststil aufs feinste aus, führt zuerst völlig reinen Reim durch und wird so für die ganze Folgezeit das immer und immer wieder nachgeahmte Vorbild, wo es gilt, die Liebesempfindungen an und für sich zur Darstellung zu bringen. Diesen Einfluss, der an Nachhaltigkeit nur von dem Walthers übertroffen wird, im Einzelnen durch das ganze 13. Jahrhundert zu verfolgen, würde eine kleine Schrift für sich erfordern. Ich kann es mir hier sparen, Reinmars eigenartige dichterische Begabung im Zusammenhange zu schildern, da einzelne Züge schon berührt sind, die meisten übrigen noch erwähnt werden da, wo ich Walthers Abhängigkeit von seiner Poesie schildere.

E. Schmidt (a. a. O. 33) und Regel (Germ. 19, 180) haben Reinmars Lieder in zwei Gruppen zu zerlegen gesucht, deren eine sich auf ein glückliches Liebesverhältnis zu einem Mädchen niederen Standes beziehen soll, während die andere im höfischen Minnedienst entstanden sei.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die erste soll die ältere sein. PAUL (a. a. O. 506) hat das bezweifelt. Aber es gibt zwei Lieder, in denen Tatsachen erwähnt werden, die mit den in der Masse der übrigen Lieder vorausgesetzten in Widerspruch stehen. Aus 182, 7 geht nämlich hervor, dass dem Dichter einmal Liebesgenuss von einer Frau gewährt worden ist: *doch sach ich eteswenne den tac, dazd (diu fröide) über naht in miner pflege wære.* Die Freude, die während der Nacht in seinem Besitz war, ist natürlich der nächtliche Liebesgenuss, wie sich aus dem allgemeinen Sprachgebrauch der Minnesänger als zweifellos ergibt. Die Nacht gilt nur dann für angenehm und freudenvoll, wenn man bei der Geliebten liegt, und andererseits wird dann der Tag verwünscht, der die Liebesfreuden endet: Morung. 136, 31; Singenberg bei Rieger S. 229, 16, MSH. I, 291 b; Lichtenstein 30, 1 ff.; 104, 23 ff.; Wachsmut von Kunzich MSH. I, 303 b, Str. 15; Markgraf Heinrich v. Meissen MSH. I, 13 a, Str. 2. Bei Reinmar gehört hierher 156, 24 *sô mugen wir fröide niezen. owol mich danne langer naht* und 154, 32 *so ez iender nâhet deme tage, son tar ich niht gefrâgen 'ist ez tac'? . . . ez taget mir leider selten nâch dem willen mîn.* Da nun das Verhältnis Reinmars, auf das sich die grosse Masse der Klagelieder bezieht, ohne Liebesgenuss verläuft, so muss 182, 7, wie auch PAUL wird zugeben müssen (vgl. seine Worte a. a. O. S. 505), von einem andern früheren Verhältnis, das glücklicher war, die Rede sein. Freilich wird dieser Grund wieder dadurch abgeschwächt, dass der Ton, zu dem die Strophe gehört (181, 13), nur in C hinter einem wahrscheinlich und vor einem sicher unechten Liede (180, 28 ff. und 182, 14 ff.) überliefert ist (vgl. Anhang II). Ich zweifle allerdings trotz der geringen äusseren Gewähr nicht an der Echtheit von 181, 13 ff. — Das zweite Lied, welches eine den sonst in andern Gedichten Reinmars vorausgesetzten Verhältnissen widersprechende Tatsache bringt, ist 170, 1 ff., es gehört offenbar einer Zeit an, als er schon lange im Minnedienst geworben hatte: *nie kund ich ir nâher komen* (V. 25). Das passt nicht zu 152, 1 *wil diu schœne triuwen pflegen* und zu 156, 18 *vil guot ist daz wesen bî ir,* wo doch ein intimes Verhältnis bereits besteht.

Es ist also für Reinmar mit SCHMIDT und REGEL gegen PAUL ein früheres, glückliches Liebesverhältnis anzunehmen. Es war keines zu einem Mädchen niederen Standes; dafür spricht nichts, viel aber dagegen (vgl. BECKER a. a. O. 82 ff.). Auf dieses erste Verhältnis wird man am ungezwungensten alle die Stellen in Liedern, die seinem unglücklichen Verhältnis gewidmet sind, beziehen, in denen seinem gegenwärtigen Leiden ein früher genossenes Glück entgegengestellt wird. Zu den von E. SCHMIDT (a. a. O. 33) angeführten kommen 154, 36; 156, 33; 165, 26; 202, 37. Auch die wiederholte Versicherung Reinmars, er habe jetzt alle *unstæte,* die er früher bewiesen, aufgegeben 174, 27; 183, 15; 197, 26 spielen wol darauf an. Es gehören in diese glückliche Liebesperiode Reinmars — ob sie nur ein einziges Verhältnis enthielt, kann man nicht sagen, das *unstæte* spricht eher dagegen — folgende Lieder: 150, 1—27 (charakteristisch ist, wie selbstbewusst Reinmar hier den Neidern gegenübertritt), 151, 1; 151, 9; 151, 17; 151, 33; 109, 9; 110, 8; 152, 15

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und E. 338 (MF. 289); 153, 5; 154, 5; 156, 10. In diesen Liedern ist der Stil, wie auch Becker richtig betont, noch nicht in seiner späteren Eigenart ausgebildet. Noch finden sich wenig Antithesen, lebhafte Ausrufe, meist ist die Satzfügung parataktisch. Noch beherrscht Reinmar nicht das conventionelle Trauern; der Begriff des *dienest* ist schon da 151, 18, aber noch nicht hat er über die Verweigerung und Hartherzigkeit der Geliebten zu klagen; das Einzige, was ihn beschwert, sind die Neider, deren Missgunst er aber gern tragen will 150, 16; 152, 12; 153, 10—11; 109, 27. — Die Frau steht dem Manne gegenüber noch nicht als Herrin da; sie ist ganz Hingebung und Sehnsucht; der Ritter ist der Gewährende, um den sie wirbt: *bedæhte er baz den willen mîn, sô wære er zallen zîten hie* 151, 4. Sie ist bekümmert über den Neid der andern Frauen, die ihr den Geliebten nicht gönnen: *owê des, waz suochent die die nîdent daz, ob iemen guot geschæhe,* das ist ganz in der Tradition der ältesten Minnelieder geredet, vgl. 4, 30; 13, 29; 37, 15. Der Mann spricht es geradezu aus, dass sie von ihm belohnt werden solle, 154, 28 *daz gilte ich ir mit semelîchem muote;* 154, 20 *der tugende si geniezen sol.* Der sinnliche Charakter der Liebe tritt ungescheut hervor, die Dinge werden beim rechten Namen genannt ohne Verhüllung und Umschreibung: 151, 31; 152, 3; 156, 18 *(wesen bî ir* = liegen bei ihr, vgl. zu Neidhart 47, 39 S. 153 *herzenlieber buole, ich wil dir wesen bî);* 156, 25. In Reinmars späteren Liedern ist das anders: in all den Gedichten, die sich auf die *rede* beziehen, wird der Inhalt des kühnen Wunsches immer nur angedeutet. — Zu der *unstæte,* die Reinmar, wie er in spätern Liedern erwähnt, früher eigen war, passt die Befürchtung der Frau, er werde ihr untreu werden, die *triuwe* sich scheiden (152, 23). Die Versicherung des Mannes *und ist mir noch vil ungeddht daz iemer werde ein ander wip, diu von ir gescheide minen muot* (152, 7) ist noch aus ganz andern Voraussetzungen erwachsen, als sie für das in der späteren Zeit bestehende Verhältnis zwischen Mann und Frau galten.

Reinmar gerecht zu werden, ist sehr schwer. Jedesmal, wenn ich ihn lese, beurteile ich ihn anders. Dass er ein wirklicher Dichter war, zeigt er in mehreren Liedern: so im Nachruf auf Leopold, so in dem Liede, das in der Trennung von der Geliebten entstanden ist, 156, 10 ff., wo er mit schönem Bilde dem Falken sich vergleicht, wie 180, 10. Man wird ihm deshalb wol auch das reizende Liedchen 194, 18 zutrauen dürfen mit der köstlichen bildlichen Verwendung des im damaligen Rechtsleben eine bedeutsame Rolle spielenden Vergehens der *heimesuoche,* des Hausfriedensbruchs mit bewaffneter Hand (194, 27 ff.; ähnlich ist das Bild 171, 38 ff., wo auch technische Ausdrücke des Rechts wirksam gebraucht werden, wie *ûzer hûse und wider darîn, beroubet, berede, lougen, rehte, gejaget* (vom Kläger verfolgt s. Schwabensp. 207, 6), *bestât* (nämlich *kampfliche,* im gerichtlichen Zweikampf, der nötig wurde, da die Zeugen für den 'Raub' der Geliebten natürlich fehlten)[15]), vgl.

15) Ueber den Begriff der *heimesuoche* vergl. Schwabensp. Lassberg § 301 (Landr.); Freiberger Stadtrecht Cap. XXVIII in Schotts Sammlungen zu den

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch Anhang II. Manches einzelne Treffliche liesse sich anführen, wie die Botenlieder, aber im Ganzen breitet doch die Reflexion einen dunkeln Schatten über sein Dichten. Er singt nicht als rechter Lyriker sein Gefühl, wie es ihn packt und ausfüllt, unmittelbar heraus, sondern er beobachtet, er beschreibt es. Niemals fast klingt eine Empfindung allein aus, sondern sie verschlingt sich mit vielen andern. Reinmar sucht etwas darin, die geheimsten, vorübergehendsten Regungen seines Innern zu erspüren und sie kunstvoll zu verweben.

Ich schliesse hier an Reinmar gleich drei jüngere Zeitgenossen an, weil sie noch vor Walthers völliger poetischer Ausbildung gedichtet haben: Morungen, Engelhart von Adelnburg, Hartmann.

Heinrich von Morungen wird bald nach 1180 angefangen haben zu dichten (Gottschau a. a. O. 337; Michel Heinrich v. Morungen und die Troubadours QF. 38, 6). Für sein Leben ist ausser der bekannten Urkunde des Leipziger Thomasklosters eine Notiz in der Zimmerischen Chronik von Wert: sie bezeugt nämlich (Ausg. von Barack I, 286), dass er *zu Leipzig gesessen und in grossem thon gewesen* sei, also in glücklicher äusserer Lebenslage. Auch aus seinen Liedern wird bestätigt, dass er vornehm und begütert gewesen ist. 127, 18 *doch klaget ir maneger mînen kumber vil dicke mit gesange:* daraus geht hervor, was sowol Gottschau als Michel nicht bemerkt haben, dass er seine Lieder oft auch durch andere Sänger, also Spielleute, der Geliebten vortragen liess. Wer das konnte, musste selbst über den Spielleuten stehn und es nicht nötig haben, aus dem Dichten ein Gewerbe zu machen. Etwas anders muss man 139, 16 erklären: *waz ob mir mîn sanc daz lîhte noch erwirbet, swâ man mînen kumber sagt ze mære, daz man mir erbünne mîner swære?* Hier ist wol nur gemeint, dass die, welche seine Lieder singen, ihn wegen seines Kummers beneiden werden. Es ist das ein Zeugnis für die Beliebtheit seiner Lieder, wie wir ähnliche für Walther besitzen, und zugleich ein Beweis von seinem Selbstbewusst-

deutschen Land- und Stadtrechten III, 234 ff.; auch Stadtrecht von Landshut (1279) '*injuria legis Corneliae* (nämlich *de sicariis*), *quae dicitur Heimsuchung*' Gaupp D. Stadtrechte I, 153; Blume des Magdeburger Rechts (in Homeyers Richtsteig Landrechts. 1857) I, 57; I, 151. Falsch ist was J. Grimm RA. 639 darüber sagt. — Da ich einmal bei der alten Rechtssprache bin, die leider von den Germanisten viel zu wenig gekannt und zur Erklärung der poetischen Literatur verwendet wird, so will ich hier gleich die merkwürdige Stelle bei Reinmar 173, 15. 16 aufhellen, die mir lange dunkel und ein verdriesslicher Anstoss gewesen ist. *schüpfen* heisst eine eigentümliche Strafe, die meist an Betrügern vollzogen wurde und die darin bestand, dass der zu Strafende in einen Korb gesetzt wurde, der an einem über einem Teich oder einer Pfütze angebrachten Balken befestigt war; dieser Balken wurde dann so geschnellt, dass der darin Sitzende hinaus und in das Wasser fiel, vgl. RA. 726, Osenbrüggen Alamann. Strafrecht S. 111. Aber bei Reinmar steht der Ausdruck schon in übertragenem und in gleichem Sinn, wie im 16. Jahrhundert „durch den Korb fallen lassen" für unser „einem einen Korb geben" (Hildebrand DWb. V, 1800. 1801). Und ebenso Hätzlerin I, 111, 6: *sô stand ich in der trüpfe und muoz springen lern; ob si mich ie wolt schüpfen, sô müst ich überhüpfen* u. s. w. Bei Reinmar also: „ertappt sie mich auf einer Lüge, so soll sie mir für immer einen Korb geben." Unsere heutige Redensart stammt demnach aus der Rechtssprache.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sein. Dieses zeigt sich auch 133, 20. Seine Geliebte scheint von fürstlichem Stande gewesen zu sein, denn sie trug nach 129, 29 eine *krône*, worunter nicht ein Kranz, sondern ein Reif zu verstehen ist (Hildebrand im DWb. V, 2355. 2356). Eine solche Krone kam wol nur Fürstinnen zu; Weinhold freilich bestreitet das (Deutsche Frauen S. 463) und meint, jede adeliche Frau hätte sie tragen dürfen, aber die Stellen, die er anführt, beweisen dies nicht. Auch dass die Geliebte Morungens einen zahmen Vogel besitzt, der Worte nachspricht (132, 35), kennzeichnet sie als vornehme Dame.

Morungen macht als Dichter und Mensch einen wahrhaft herzerfreuenden Eindruck. Er ist wirklich genial und weitaus der bedeutendste Minnesänger neben Walther und Neidhart. Es geht ein jugendfrischer Enthusiasmus durch seine Poesie, und oft schlägt seine Leidenschaft zu hellen Flammen auf. Die Liebe hat ihn in allen Tiefen seines Wesens erfasst: mit Recht nennt er seine Leidenschaft ein *toben* (135, 16). Er begehrt stürmisch, und eifersüchtig ist er auf jedes Lächeln, das die Geliebte Andern spendet (131, 33); er will mehr von ihr als den *gruoz, den si teilen muoz al der werlde sunder danc* (124, 1); gegen die, welche seiner Liebe im Wege stehen, die Hüter, erwacht sein voller Ingrimm, er verwünscht und bedroht sie heftig (131, 28; 136, 27. 37). Der Geliebten hat er mehr als Gott gedient (129, 7; 136, 23), aber er ist kein gefühlsseliger Schmachter; ihn erfüllt sinnliches Verlangen und lieber will er in der Hölle verbrennen, als ihr immer ohne Minnelohn dienen (142, 17). Alle seine Empfindungen äussern sich aufbrausend, losbrechend: wie der Zorn und der Hass, so die Freude. Sein Leib erschrickt vor Freude (126, 5); wenn die Geliebte ihn erhören wollte, so würde sie ihn so erfreuen, dass er *dan vor liebe zergên* müsste (126, 15). Ein beständiger Wechsel seiner Empfindungen regt ihn auf: 131, 25 *ich bin iemer ander und niht eine der grôzen liebe der ich nie wart frî.*[16]) Leid und Lust der Liebe — beides verzehrt ihn: *diu liebe und diu leide die wellen mich beide fürdern hin ze grabe* 129, 33; — Wie er sich leidenschaftlich seinen Empfindungen überlässt, so hat er auch eine lebhafte Empfänglichkeit für die Aussenwelt. Er hat einen offenen Sinn für die Natur; das zeigt sich in den zahlreichen schönen Gleichnissen, die er ihr abgewinnt, während er sich von dem eigentlichen volkstümlichen Naturgefühl, der Anknüpfung an den Wechsel der Jahreszeit, fast ganz fernhält (140, 32 kann man kaum als Ausnahme anführen, wie V. 36 lehrt), darin ein Schüler Hausens und Reinmars. — Besonders Sonne und Mond müssen ihm dienen, die Herrlichkeit der Geliebten zu versinnlichen. Darauf hat im Allgemeinen schon Gottschau a. a. O. S. 397

16) Mich befriedigt weder die Erklärung dieser Stelle im Mhd. Wb. I, 36a, Z. 19 „ich kann sie nie ohne Hüter sehen", noch die bei Gottschau a. a. O. S. 346 „mir wohnt immer die Liebe bei, von der ich nie frei ward." Ich denke, der Dichter will sagen: „ich bin immer ein Anderer und nie der Gleiche in der heftigen Liebe, die mich beherrscht." Die beständige Veränderung der Stimmungen des liebenden Herzens, wo höchste Freude und tiefstes Weh hart neben einander liegen, ist gemeint.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aufmerksam gemacht. Ich will nur hervorheben, in wieweit hier Morungen ein überliefertes poetisches Motiv verwendet und in wieweit er neu ist.

Menschliche Schönheit, besonders die des Weibes, mit den Gestirnen zu vergleichen, darf als durchaus alt und volkstümlich gelten. Spervogel 24, 4 vergleicht das reine Weib mit der Sonne, bekannt ist Nib. 280, 1 wo Kriemhild mit dem Morgenrot, das trübe Wolken durchbricht, und gleich darauf mit dem Mond, der die Sterne verdunkelt, verglichen wird. Aehnlich Eilhart Tristr. 6462; Erec 1717 (künstlich). Auch die Jungfrau Maria wurde in der geistlichen Poesie metaphorisch als Sonne, Mond oder Morgenröte bezeichnet, s. Goldene Schmiede XXXIX, 5. In dem kärntnischen geistlichen Gedicht von der Hochzeit heisst es von der Braut, der menschlichen Seele, *si was geberht unde lieht . . . si louhte ubir alle die schare als ein liehter tagesterne* (Scherer QF. 12, 52). In Ezzos Gesang von den Wundern Christi MSD. 31, 6, 1 wird Johannes als der Morgenstern bezeichnet, der aufgieng, nachdem die seit dem Sündenfall hereingebrochne Nacht nur durch die Sterne Abel, Enoch, Noah, Abraham, David erhellt gewesen war. Auf ihn folgt dann Christus, *der sunne uber allez manchunne.* So auch Morungen 129, 20; 136, 35; — 136, 7 (nachgeahmt von Neidhart 58, 23); 143, 27. An einigen andern Stellen macht er das Bild noch individueller: nicht der Sonne überhaupt, der klaren Maiensonne stellt er die Geliebte gleich, und sofort spielt auch schon die ethische Vorstellung der innern fleckenlosen Reinheit mit hinein. Das zeigen die Verse 123, 1; 140, 15; 144, 29. So vertieft er auch sonst noch den Vergleich der blossen materiellen Erscheinung zum Vergleich des innern Wesens. Die Wolken werden ihm zu Neidern und Feinden: 134, 4; 136, 36. Und wiederum in einem andern Liede wird die Sonne ihm zugleich ein Bild für die Herrlichkeit der Geliebten und ein Bild ihrer Unnahbarkeit. Sie sieht ihn an *reht als der sunnen schîne,* aber wenn er sie dann *gerne wolde schouwen, ach sô gêt si dort zuo andern frouwen* (138, 38): die Sonne leuchtet eben Allen gleichmässig und dem Einzelnen schwindet sie rasch (vgl. auch 135, 1. 2). — Charakteristisch ist für seine Anschauung der Naturgegenstände, wie man bereits sieht, dass er sie nicht als blossen Stoff auffasst, nicht bloss ihre äussere Gestalt zur menschlichen umbildet, personifizirt, sondern dass er echt dichterisch in ihnen auch eine Seele, eine menschliche Seele empfindet. Das zeigt sich, wenn er sein sehnsüchtiges Harren auf die Gunst der Geliebten vergleicht mit dem Ausschauen des Mondes nach der Sonne, von der er sein Licht, sein Leben empfängt (124, 35). — Auch in der geistlichen Poesie wird der Zug, dass der Mond von der Sonne sein Licht erhält, benutzt und auf das Verhältnis der Maria zu Gott angewandt (Gold. Schmiede p. XXIX, 14. XXXIX, 15), aber damit ist mehr der Grad der Verehrung, der Beiden gebührt, unterschieden, als dass eine wirklich persönliche Beziehung zwischen ihnen ausgedrückt wäre, und diese tritt gerade bei Morungen so schön hervor; vgl. Lichtenstein Frd. 54, 4 ff. — Noch deutlicher wird, wie er die Natur als ethisches Wesen empfindet, wenn der Wechsel von Morgenstern, Mittagssonne und Abendrot ihm als Bild für die Stufen des Verhältnisses

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Geliebten zu ihm dient: einst, als sie ihm sich freundlich zuneigte und zum Hoffen ermutigte, war sie sein Morgenstern; jetzt aber leuchtet sie aller Welt und ist für ihn zu hoch, zu fern, wie die Sonne in der Mitte des Tags; sollte er noch den milden Abend erleben, dass sie als sanfte Abendröte sich zu ihm herabliesse und Trost brächte (134, 36)? Zwar mit anderem Sinn, aber doch ähnlich in der Betrachtung der Tageszeiten als seelische Zustände eines Wesens ist das wunderschöne Bild in dem sogenannten Hohenburger Hohenlied von der Jungfrau Maria, worüber zu vergleichen ist SCHERER QF. 12, 77.

Das Strahlende[17]) überhaupt ist es, was Morungen an der Frauenschönheit entzückt und das zu betonen er nicht müde wird, vgl. GOTTSCHAU a. a. O. S. 384. Aber auch ihr Benehmen, das doch auf innere Eigenschaften sich gründet, erscheint ihm leuchtend: 145, 13 *ir liehten tugende*. Auch in der geistlichen Poesie wird oft die strahlende Schönheit der Maria hervorgehoben, s. Goldene Schm. p. XXXIX, 1 ff. Deshalb legt Morungen auch dem Blicke der Geliebten eine besondere Bedeutung bei 126, 24; der freundlich lächelnde Blick hat ihn verblendet 128, 25; 139, 7; vgl. 137, 11; ihre Augen sehen ihm durch sein Herz 126, 33, oder ihre Blicke kommen in sein Herz hinein 124, 38. So ist auch zu verstehen 144, 24 *si kan durch diu herzen brechen sam diu sunne dur daz glas*. Und hier denkt wol Jeder an die zahllosen Stellen aus geistlicher Poesie, wo die Empfängnis des göttlichen Geistes von der Maria unter dem Bilde eines Glanzes, der durch das Glas geht, ohne es zu verletzen, dargestellt wird, vgl. Arnstein. Marienleich MSD. 38, 17 ff. und Anmerkung, Gold. Schm. p. XXXI, 13.

Ich glaube daher, man darf annehmen, dass Morungens dichterische Phantasie befruchtet ist von den glänzenden Naturbildern der geistlichen, besonders der Mariendichtung. Und dieses wird bestätigt, wenn man sieht, wie im Kreise geistlicher Dichter es mit Entrüstung getadelt wurde, dass dieselben Bilder, welche einst nur die Mutter Gottes verherrlicht hatten, nun auch das Lob irdischer Frauen verkünden sollten. Ich denke hier an folgende merkwürdige Stelle einer mitteldeutschen Marienlegende (in BARTSCHS Mitteldeutschen Gedichten) V. 514: *daz al di seben planêten ir lêht zu samene têten, daz wêr kein (gegen) irre schônde gar alsam ein sterne tunkelvar kein sunnen und kên dem mânin*. Die Herrlichkeit der Jungfrau Maria könne Niemand *mit worten vollobin*. Nun folgt ein Ausfall gegen die Minnepoesie 524 *des solde noch ein meisterlîn unmêzlich lop lâzen sîn, daz her mit grôzer werdikeit an semeliche vrouwen leit .... Ein tunkelsterne cleine der mac lihtes mê gegebin denn al di vrouwen di dâ leben ...* 542 *Unser vrouwen* (der Maria) *al eine ist daz lop zu cleine, daz allen vrouwen ist zu grôz*.

Morungens Empfänglichkeit für die ihn umgebende Natur zeigt auch

17) Beachtung verdient, dass auch Wolfram, der Morungens Poesie gewiss gekannt hat, seine Frauengestalten ungemein oft *klâr* oder *lieht* nennt, vgl. z. B. Parz. 64, 4 u. Aehnl.; 84, 13 und 638, 16 wird der Glanz, den die Schönheit der *Herzeloyde* und *Orgelûse* ausstrahlt, heller als alle Kerzen genannt, vgl. Goldene Schmiede p. XXXIX, 2 von der Maria '*lieht vor allen kerzen*.'

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sein eigentümliches Verhältnis zu den kleinen gefiederten Waldsängern, die er durchaus als menschlich empfindend sich vorstellt. Wie die Vöglein mit banger Sehnsucht im Dunkel der Nacht des Tages warten[18]), so harrt er auf ihre Huld 126, 36. Nicht der Nachtigall, die nur singt, solange sie liebt, will er gleichen, sondern der Schwalbe, die weder in Liebe noch im Leide das Singen lässt 127, 34 ff.: denn so ist die Stelle zu verstehen und 127, 35 *liep* für *liet* zu lesen, wie Hildebrand in Zachers Zeitschr. 2, 257 gezeigt hat. Dass die Nachtigall nur bis zur Vollendung der Brutzeit singt und aufhört, wenn die Jungen ausgebrütet sind, weiss auch Hugo v. Trimberg im Renner 19558 *daz kleine vogellîn* (die Nachtigall) . . . *singet naht und tac; diu stimme* (aber) *im sân verdirbet, swenn ez nâch jungen wirbet.* — Morungen beneidet das zahme Vöglein[19]), das die Liebste hat und das ihr singt und Worte nachspricht; könnte er ihr so zutraulich sich nähern, er wollte jubelnder singen als die Nachtigall 132, 35 ff. Die Natur ist ihm beseelt und er pflegt mit ihr vertraulichen Umgang, aber er erhebt sich doch über sie in dem wunderbar schönen Jubelgesang über die Erhörung, dessen immer durchklingendes Grundthema die *wunne* ist, die ihn erfüllt (125, 19 ff.). Alles, was er Wonniges um sich sehe, Luft und Erde, Wald und Aue, solle die Zeit seiner Freude empfangen (125, 26 ff.). Was heisst das? Nach der uralten Auffassung der volkstümlichen Poesie schmückte sich im Frühling die ganze Natur, um *die zît*, d. h. die Zeit des Frühlings, der als mächtiger König in die Lande zog, festlich zu empfangen. Hier kehrt nun Morungen das Verhältnis um: nicht zu Ehren des Frühlings, sondern ihm selbst zu Ehren soll sie sich freuen. An die Stelle der Frühlingszeit, die die ganze Natur begrüssen soll, setzt er die Zeit seines Liebesglücks. Das ist Poesie, des grössten Dichters würdig, und ich gestehe, im ganzen Minnesang, Walther nicht ausgenommen, nichts Aehnliches zu kennen, wo mit solchem Bewusstsein von der inneren Hoheit seiner Empfindungen der Dichter die eigene Persönlichkeit zum Mittelpunkt der ganzen belebten und unbelebten Welt machte.

Und doch bleibt Morungen hier (125, 28) andererseits in der alten Naturanschauung: denn die Teilnahme der unbelebten Natur an mensch-

---

18) Das hat Morungens Landsmann, der tugendhafte Schreiber nachgeahmt: MSH. II, 150 a *gegen ir süezen güete vröut sich mîn gemüete, sam diu kleinen vogellîn, sô si sehent den morgenschîn.* Dieser zeigt sich überhaupt mehrfach von Morungens Poesie beeinflusst: 148 b *lieb unt leide habent beide pflîht ûf minen schaden* vgl. Morungen 129, 33; 151 a *ez ist in den walt gesungen, daz ich ir genâden klage* vgl. Morung. 127, 12; 151 b *ein lachen machen kan ir süezez mündel rôt, daz ez gêt durch diu ougen mîn. der sachen krachen muoz daz herze mîn von nôt; ich wânde, ez wære der sunnen schîn* vgl. Morung. 138, 38; 144, 24; 124, 37. — Von Morungen (127, 34 ff.) stammt wol auch 152 a *ob al diu welt mit vröuden lebet unt diu nahtegal in hôhem muote singet: . . . sô ist doch mîn vröude ir vröuden ungelîch; wan swenne ir vröude ein ende hât* (die Nachtigall singt nur, so lange sie liebt!), *sô bin ich, wil diu guote, vröudenrîch.*

19) Ein ähnlicher Wunsch MSH. III, 260 a, Str. 6. 7, vgl. auch Taler MSH. II, 147 a, Str. 18.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichem Geschick ist eine altüberlieferte Vorstellung, vgl. Alexanderlied Weism. 3224, Mythol. [4] 537. 539. HILDEBRAND DWb. V, 922.

Ein solcher Dichter, wie Morungen, preist auch seine Geliebte nicht, indem er ihre äusseren und inneren Vorzüge aufzählt, sondern, wie er sie überall in lebendiger, wirksamer Beziehung zu sich oder ihrer übrigen Umgebung sieht, gibt er den Einfluss wieder, den sie ausübt, und charakterisirt so sie selbst. Selten schildert er ihre Erscheinung im Einzelnen und dann natürlich mit realistischem Sinn auch für die kleinen Schönheiten, aber selbst in diesem Fall ist die Schilderung nicht Selbstzweck, sie soll z. B. begründen, warum er ihre Huld wünscht (122, 14—18). Manchmal legt er das Lob der Geliebten Andern in den Mund (122, 25) oder er hält Umfrage unter den Hörern, ob Einer vor ihrer Schönheit noch seine Sinne behalten habe, der möge zu ihr gehen und sie rufen (129, 25). Und besser als durch wortreiche Beschreibung wird die Schönheit der Herrin zur Anschauung gebracht, wenn er gesteht, sie stehe ihm noch immer, obwol sie ihn so leiden lasse, so vor Augen, wie damals, als sie ihn zum ersten Mal freundlich anredete (132, 31). Was endlich kann seine Liebe reiner und zarter ausdrücken, als die Versicherung, nachdem er sie weinend in liebender Sorge um sein Leben gefunden hat, ihre Abneigung hätte er leichter ertragen, als die Tränen ihrer Liebe (139, 33 ff.)?

Morungen hat auch zuerst im deutschen Minnesang den Ton echten Humors wiederholt und mit Bewusstsein angeschlagen, während er bei Hausen nur schwach und wie zufällig anklingt. Rein scherzhaft gemeint ist die Drohung mit seinem Sohn, der den Vater an der hartherzigen Geliebten rächen werde. Der eigentliche Charakter seines Humors ist aber neckisch. Er will den Hörern seine Geliebte nur dann zeigen, wenn er sich überzeugt habe, dass sie verschwiegen seien (die Geliebte zu verraten, war ja verboten). Als darauf, wie man sich zu denken hat, nun seitens der Hörer eine bejahende Antwort erfolgt ist, fordert er sie auf, sein Herz zu öffnen, da würde man sie drin finden (127, 1 ff.). — Sie ist in seinem Herzen Gebieterin, aber er wünscht, er möchte lieber so ihr Gefangner sein, dass sie ihn mit Treue drei Tage und Nächte bewache, das würde ihm das Leben nicht kosten (126, 18, ich halte die von HAUPT angenommene Lesart *gevangen* für richtig). — Er beklagt sich, dass die Frau, ohne, wie es in ehrlicher Fehde Brauch und Recht war, ihm abzusagen, wie eine Räuberin ihn angegriffen und besiegt habe (130, 9 ff.). Und ähnlich wundert er sich, wie sein Herz, ihre Schönheit und die Minne so feige seien, dass sie drei zusammen sich gegen ihn allein verschworen hätten (134, 6 ff.). Und von reizender Schalkhaftigkeit ist es, wenn er erstaunt, wie die Geliebte durch ihr blosses Reden ihm Besinnung und alle Worte nehme, der doch ein Meister der Dichtung und des Sangs sei (141, 29).

Morungen ist als Dichter realistisch; er verwendet helle, lebhafte Farben und zieht scharfe Linien. Er gebietet über einen mannigfaltigen Schatz von Ausdrucksmitteln. Volkstümliche Ueberlieferung (die Sage vom Zauber der Elben 126, 8), Sprichwörter 127, 12. 32, aber auch

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

höfische Gelehrsamkeit (Vênus 138, 33, Sage von Narcissus 145, 22; der im Sterben singende Schwan 139, 15) müssen seine Darstellung beleben. Er dichtet ein durchweg erzählendes Gedicht im Stil einer volksmässigen Ballade (139, 19 ff., die in MF. erste Strophe muss zuletzt stehen), aber er ist auch von Reinmar beeinflusst, wie sich unten zeigen wird, er ahmt auch ein provenzalisches Lied nach (145, 1 ff.) und verdankt auch sonst manche Einzelheit der romanischen Poesie. Sein Verhältnis zu den Troubadours hat neuerdings Michel in der erwähnten umfangreichen Schrift untersucht, ohne dass er zu einem übersehbaren Ergebnis gelangt wäre. Sicher ist, dass in vielen Fällen, wo er an Entlehnung denkt, eine solche nicht anzunehmen ist. Er berücksichtigt zu wenig, dass zwei Dichter in ähnlicher Lebensstellung, die aufgewachsen sind in einer fest ausgeprägten poetischen Tradition ihres Standes, wenn sie dasselbe Thema, die Liebe, behandeln, notwendig vielfach übereinstimmende Gedanken haben müssen. Indess ein empfindlicherer Mangel, der geradezu den Nutzen der Schrift beeinträchtigt, ist ein Fehler in der Methode. Da Morungen nicht der erste deutsche Minnesänger ist, der Einfluss der Provenzalen zeigt, so wäre es ratsam gewesen, überall, wo in seinen Liedern sich Uebereinstimmung mit Gedanken der provenzalischen Lyrik zeigt, bevor unmittelbare Einwirkung dieser angenommen werden konnte, zu untersuchen, ob nicht etwa diese Uebereinstimmung durch Vermittlung eines älteren deutschen Minnesängers, der von romanischer Poesie beeinflusst ist, sich erklären lässt, ob sie nicht als Entlehnung aus des Rietenburgers, Veldekes, Hausens, Horheims, Fenis' Gedichten sich erweist, die dann ihrerseits aus einem provenzalischen Vorbilde geschöpft haben. Einstweilen muss also trotz Michels Buch diese ganze Frage für noch nicht erledigt gelten.

Hartmann von Aue ist kein Lyriker; die Empfindung quillt ihm nicht unmittelbar aus der Seele, und seine Darstellung ist zu glatt, zu kalt, zu hell, als dass sie die tieferen, leidenschaftlichen und verborgenen Regungen des Herzens erreichen könnte. Echte Lyrik bedarf eines Helldunkels des Ausdrucks und der Wärme einer schwungvollen Natur.

Was die Zeit seiner Lieder anlangt, so gewährt das Kreuzlied (218, 5ff.) einen, wie mir scheint, unzweifelhaft festen Anhalt. Es ist nämlich sicher nach Saladins Tode (1193) gedichtet. Denn die Interpunction, welche Haupt den Versen 218, 19. 20 gibt, scheint mir die allein mögliche zu sein. Läse man, wie J. Grimm und Paul wollen, *'und lebte min herre, Salatîn und al sîn her dienbræhten mich von Vranken niemer einen fuoz,'* so wäre der Sinn dieser Worte: „nur der Tod meines Lehnsherrn ist der Grund, warum ich Franken verlasse." Das würde aber mit dem Inhalt des ganzen Gedichts in Widerspruch stehen: denn 218, 9. 10. 24 wird als Grund der Fahrt die Minne, d. h. die himmlische, angegeben. Behält man dagegen Haupts Interpunction, so ist Alles in Ordnung und der Sinn der Stelle: „selbst Saladin, wenn er noch lebte, und all sein Heer brächten mich nicht aus Franken, wol aber die himmlische Minne."

Hartmann dichtete also wol seine Lieder nach dem Beginne von Reinmars dichterischer Tätigkeit, etwa seit 1190. Er zeigt denn auch

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Einfluss der Poesie Reinmars: man vergleiche Hartm. 205, 25—27 mit Reinm. 186, 26—28; Hartm. 208, 18. 19 (auch 206, 8) mit Reinm. 195, 21. 22; Hartm. 206, 19—26 mit Reinm. 171, 15—17 und 183, 28; Hartm. 206, 29. 30 mit Reinm. S. 289, wo für *werlde werde* zu lesen ist (s. Anhang II); Hartm. 207, 1—3 mit Reinm. 187, 31. 32; Hartm. 208, 4—9 mit Reinm. 171, 4. 5. 8. 9; Hartm. 215, 34 mit Reinm. 197, 31. 32; Hartm. 216, 20 mit Reinm. 192, 38 (aber auch Eilhart Tristr. 2528. 2586); Hartm. 218, 2—4 mit Reinm. 202, 37. 38.

Der höfische Minnedienst wird von Hartmann nur der Mode wegen mitgemacht, ohne dass er ihm wirkliche Begeisterung entgegen brächte. Wahrhafte Liebeslieder sind ihm denn auch nicht gelungen. Das Minnigliche tritt überhaupt sehr bei ihm zurück. Wo er im üblichen Stil seine unglückliche Liebe besingt, wird er steif, so 205, 1 ff. oder borgt sich Gemeinplätze von Reinmar, wie 206, 19 ff. Aber dessen inbrünstige Anbetung der Geliebten, dessen unerschütterliches Ausharren im Minnedienst ist ihm fremd. Den von Hausen und seinen Nachahmern ausgesprochenen Gedanken, dass doch die Trennung von der Geliebten immer noch viel schmerzlicher sei, als in ihrer Nähe ohne Erhörung zu leben, kehrt er um: er will die Geliebte, da sie ihm nicht Gewährung gibt, lieber gar nicht sehen, *'mir ist niender anderswâ wirs danne dâ'* (nämlich bei ihr) 213, 33, im vollsten Gegensatz zu Haus. 52, 25. 26. — In der Strophe 207, 11—22, die von den folgenden, deren richtige Reihenfolge ist: 207, 35; 208, 8; 207, 23; 208, 20, abzusondern ist, gibt er die Fortsetzung des Dienstes völlig auf, und 216, 29 ff. will er überhaupt von ritterlichen Frauen nichts wissen, sondern sich die Zeit mit armen Weibern vertreiben. — Weit entfernt von der gewöhnlichen Auffassung der höfischen Liebesdichtung, nach welcher der Mann nur durch langes unausgesetztes und beständiges Werben Anspruch auf Minnelohn erlangen konnte, ist das Frauenlied 212, 37, das mit seiner bitteren Klage über die Untreue des Geliebten den alten Frauenstrophen näher steht. Dies Gedicht enthält auch sonst volkstümliche Wendungen, so 213, 17; ferner den Witz 213, 7. 8; merkwürdig und widersprechend der höfischen Convenienz, nach der nur die Frau lohnen konnte, ist 213, 22. Auch das unverhüllte Aussprechen des sinnlichen Genusses im Munde der Frau 216, 3 ist wider den höfischen Ton.

Hartmann liebt es, da die Empfindung ihm nicht reichlich fliesst, seinen Liedern Sentenzen einzufügen, denen er dann manchmal eine Beziehung auf seine eigene Lage gibt: 206, 19—21; 211, 27. 28. 35. 36; 214, 9—11. 12—20; 216, 1. 2. — Nicht minniglichen Stoffen weiss er in seinen Liedern mehr abzugewinnen: die auf den Kreuzzug sich beziehenden Gedichte bezeugen das. Und der Kreuzzug selbst kommt auch seiner Liebespoesie zu Gute: zwei Lieder verwerten das Motiv der Trennung, einmal, indem die eigene Sehnsucht nach der fernen Geliebten dargestellt wird, das andere Mal, indem der zurückgebliebenen Frau die Klage in den Mund gelegt ist. Diese beiden Lieder sind das Beste, was Hartmann als Lyriker hervorgebracht hat.

Von Engelhart von Adelnburg ist zu wenig erhalten, als dass

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

man eine Vorstellung von seiner dichterischen Art gewinnen könnte. Das erste Lied enthält nur Gemeinplätze, und die Anrede *sælden fruht, der ougen süeze* (148, 9) ist darin das Gewählteste. 148, 25 hat dieselbe Strophenform wie Hartmann 211, 20.

Damit wäre ungefähr ein Bild gegeben von den einzelnen dichterischen Persönlichkeiten des Minnesangs vor Walther und zu bestimmen gesucht, was Jedem eigentümlich und charakteristisch ist. Otto von Botenlauben, der Markgraf von Hohenburg, Hiltbolt von Schwangau, Wolfram von Eschenbach durften nicht mehr berücksichtigt werden; denn wenn sie wol auch schon, zum Teil wenigstens, im 12. Jahrhundert gedichtet haben, so doch wol Keiner von ihnen vor der Mitte der neunziger Jahre, in welche Zeit aber bereits Walthers völlige poetische Selbständigkeit fallen wird.

Eine Uebersicht über die Ausbildung des Minnesangs vor Walther erlangt man nun aber nur, wenn man auch das Allen Gemeinsame ins Auge fasst und in seiner Umformung und Weiterführung durch die einzelnen Dichter beobachtet. Es scheint am nächsten zu liegen, zu diesem Zwecke die wichtigsten Gedanken des Minnesangs in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu verfolgen. Indess eine nähere Erwägung zeigt, wie misslich, ja unfruchtbar das sein würde.

Es ist eigentlich mit der einfachen Frage nach der Priorität dieses oder jenes Gedankens oder überhaupt dieser oder jener geistigen Richtung im Minnesang gar nichts gewonnen. Wenn ich auch wirklich z. B. entscheiden könnte, wer zuerst von den Minnesängern den Gedanken gedacht und ausgesprochen hat (was hier nicht zu trennen nötig ist) „die Liebe überfällt den Menschen wie eine Krankheit", wie wenig wäre damit genützt zum Verständnis der Persönlichkeit desjenigen, der diesen Gedanken zuerst gefunden? Aber die Frage lässt sich gar nicht entscheiden.

Ich kann nicht sagen: der ältere Dichter wird ihn eher ausgesprochen haben als sein jüngerer Zeitgenosse, oder der westlichere, der Einwirkung höfisch-französischer Sitte früher ausgesetzt, eher als der östlichere. Denn die geistige Entwicklung des Menschen schreitet ja nicht vorwärts in fortlaufenden geraden Linien, sondern in Linien, die bald rechts bald links Ausbiegungen machen, ja oftmals in gar keiner Linienbewegung, sondern in Sprüngen. Uebereinstimmungen sind also nicht nur an zwei neben einander liegenden Punkten, sondern auch an ganz getrennten möglich.

Und zwar können diese Uebereinstimmungen aus gleicher innerer Anlage oder Situation ganz unabhängig von einander entstanden sein. Schön sagt Goethe einmal (Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen. Meteore des literarischen Himmels. Hempel 34, 86): „Und doch ziehen manchmal gewisse Gesinnungen und Gedanken schon in der Luft umher, so dass Mehrere sie erfassen können. ... Oder .. gewisse Vorstellungen werden reif durch eine Zeitreihe. Auch in verschiedenen Gärten fallen Früchte zu gleicher Zeit vom Baume."

Ferner haben aber auch die Gedanken und Empfindungen, die sich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in der lyrischen Poesie zeigen, etwas so Flüchtiges, sind so mannigfachen bewussten und unbewussten Veränderungen seitens der dichtenden Individuen unterworfen, dass es sehr schwierig ist, aus dem unübersehbaren Gewirr dieser nach allen Seiten hin laufenden, sich kreuzenden Linien eine einzelne reinlich und in fortgehendem Zusammenhange herauszulösen.

Die Entwicklung des Minnesangs bis auf Walther wird also durch etwas Anderes deutlicher als durch die Vergleichung der Lieder auf ihren Gedankengehalt hin: nämlich durch die Betrachtung ihrer sprachlichen Form, ihres Stils und ihrer poetischen Technik. Ich möchte diese Teile des dichterischen Kunstwerks seine innere Form nennen, im Gegensatz zu der äusseren, der metrischen und musikalischen.

Diese innere Form ist geringeren Veränderungen von Seiten der Dichtenden ausgesetzt, als die Gegenstände der Poesie, als der Gedankengehalt; sie führt über den Häuptern der Dichter hinweg gleichsam ihr eigenes selbständiges Leben, welches wurzelt in der halb bewussten, halb unbewussten Sitte eines grösseren Lebenskreises. Das einzelne dichtende Individuum ist sich über dieses Leben nicht klar, aber es steht unter seinem Bann. Nirgends zeigt sich deutlicher, dass jedes poetische Kunstwerk nicht nur ein Geschaffenes, sondern auch ein Gewordenes ist, als bei der Untersuchung dieses Gebiets, der Fortbildung der inneren Form. Nur ganz grosse Genien und auch sie nur in bestimmten Zeiten können, indem sie ihr eigenes Besondere zum Allgemeinen erheben, ins Allgemeine wirken lassen, bei der Umwandlung derselben tätig sein. Das Eigentümliche eines Lebenskreises in Bezug auf dichterische Erzeugnisse lässt sich aus der Betrachtung des künstlerischen Stils und der poetischen Technik am klarsten erkennen. Durch sie wird vernehmbar auch das, was von den Dichtern, als von Allen gefühlt oder gekannt, verschwiegen wird, aber gerade die unausgesprochene Voraussetzung ihres ganzen Denkens und Empfindens ist. Dies gerade nachzufühlen und so die dichterischen Persönlichkeiten nur als Glieder einer grösseren menschlichen Gesammtheit, auf dem Grunde ihrer Umgebung nach Raum und Zeit, anschaulich zu erkennen, habe ich bereits oben als die vornehmste Aufgabe aller philologischen Behandlung der Literaturgeschichte bezeichnet. Vielleicht führt das Folgende der Lösung dieser Aufgabe für den Minnesang wenigstens einen kleinen Schritt weit näher.

Ich erschöpfe nun hier durchaus nicht alle Kategorien, die sich für die innere Kunstform der lyrischen Poesie aufstellen lassen, sondern greife nur die heraus, aus denen ich etwas für die Geschichte des Minnesangs Lehrreiches abzuleiten vermag.

1. *Zur Syntax.*

Parataxe.

Die ältesten deutschen Minnelieder kennen beinahe keine andere Satzfügung als die einfache Parataxe. Die allmählich zum Bewusstsein kommende Selbstanschauung sieht in den Erscheinungen der Aussenwelt,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sofern sie in Beziehung stehen zum menschlichen Innern, und in den eigenen Empfindungen noch nicht das verwickelte Gewebe von Ursache und Wirkung, Bedingung und Bedingtem, sondern fasst Beides als neben einander stehend, sich an einander reihend auf. Das innere Band wird noch nicht äusserlich ausgedrückt, da es nur gefühlt ist, und höchstens durch unwillkürliche Betonung angedeutet. Ein Blick auf die ersten Seiten von MF. zeigt das: die Kürenberglieder, die ältesten der unter Dietmars von Eist Namen überlieferten und die Gedichte des Regensburgers stehen auf dieser primitiven Stufe: *nu* und ein demonstratives *daz*, *des* bilden meist die einzige Verknüpfung: vgl. z. B. 32, 19; 33, 21. 22; 16, 19. 20; 17, 4. 6; 4, 4.

Noch Veldeke und Rugge lieben diese Anfügung: Veld. 56, 13; 57, 36; 61, 4. 8; — 56, 26; 57, 14. 35. 37. 38; 59, 3; Rugge 101, 32; 101, 35; 106, 12; 106, 27; 108, 21; — 96, 17; 97, 7. 9. 20. 26. 27; 98, 1. 21. 39 u. s. w. Auch Reinmar noch hat in seinen ältesten Liedern einfache Parataxe: 153, 32 dreimal Anknüpfung mit *dô*.

Perioden.

Temporalsätze.

Fast zugleich mit der Wahrnehmung zweier Erscheinungen stellt sich die Unterscheidung ihres zeitlichen Verhältnisses ein, und so finden wir denn schon in den alten österreichischen volkstümlichen Liedern neben der parataktischen Satzfügung auch Temporalsätze häufig. Die einleitenden Conjunctionen sind *sô* 4, 19; 10, 4; 32, 9; *dô* 8, 35; 32, 7; *als* 10, 23; *sît* 34, 15; ferner *swenne* 6, 11; 8, 17; 16, 4; 17, 1, das hier überall rein temporal steht. Das temporale *sît* hat der Rietenburger 18, 11, aber schon er verwendet es meist causal (vergl. Scherer D. Stud. 2, 463 [29]). Im späteren Minnesang treten die temporalen Sätze zurück hinter complicirteren Satzformen: man hat da eben nicht mehr Sinn und Empfänglichkeit für die in Raum und Zeit sich abspielenden Vorgänge der Aussenwelt, sondern man grübelt allein über seine Empfindungen.

Causalsätze.

Sie finden sich in den ältesten Liedern nur ganz vereinzelt: 9, 31; 32, 2. Fast zur Manier sind sie bei dem Rietenburger geworden (Scherer D. Stud. 2, 463 [29]). Im Uebrigen wüsste ich im Gebrauch dieser Satzform bei den späteren Minnesängern keinen wesentlichen Unterschied zu finden, es müsste denn sein, dass man die Manier Veldekes und des von Fenis hervorheben wollte, die mit grosser Vorliebe die motivirende Redeweise und zwar fast stets mit der Conjunction *wan* anwenden: Veld. 58, 5. 26; 59, 1. 16; 60, 33; 62, 31. 35; 63, 18. 22. 34; 65, 7. 11. 15. 19; 66, 3. 27. 34; 67, 31; 68, 8; Fenis 80, 3. 18; 81, 29. 34. 36. 37; 82, 3. 18; 83, 9. 21. 34; 84, 6, nur einmal mit *sît* 80, 4. Fenis liebt es überhaupt, den ursächlichen Zusammenhang hervorzukehren: 81, 5 *nu wære mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze*; 83, 33 *sô ist daz*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mîn reht, daz ich in iemer êre oder 83, 25 *daz ich den sumer alsô mæzlîchen klage, daz ist dâ von daz*, vgl. 84, 18 *durch reht*, ferner 81, 21. 31; 82, 29. Auch hier ist Veldeke ähnlich beanlagt: 65, 33. Es liegt etwas Verstandesmässiges in dieser Neigung zu motiviren, die auch Meinloh (Scherer D. Stud. 2, 460 [26]) teilt. — Johansdorf hat keine Causalsätze mit Ausnahme von 87, 8; 90, 30; 95, 11.

Consecutivsätze.

Die consecutive Satzform als Ausdruck des Verhältnisses von Ursache und Wirkung ist älter als die causale: 9, 14; 4, 29; 33, 9. Die volkstümliche Gnomik der Fahrenden kennt, so wie sie uns im älteren Spervogelton vorliegt, bereits Consecutivsätze: 26, 7. 26; 28, 1. Meinloh 12, 22; 13, 32; Rietenburg 19, 35. — Geradezu ein charakteristisches Merkmal des Stils ist die Anwendung dieser Satzform bei Veldeke und Hausen: bezeichnend sind Stellen wie 45, 21 *als ungeloubic ist ir lîp daz si der zwîvel dar ûf bringet daz si hât alselhen nît .. daz si dem ungelônet lât* und 54, 37 *solte er des geniezen niht daz er in hôher wirde wol bewîsen mac daz man im des besten giht ... daz sîn süezer munt des ruomes nie gepflac;* ferner 43, 22; 44, 15; 44, 36 ff. (zweimal); 45, 2; 46, 4 ff. (zweimal); 48, 15. 28; 50, 5. 21. 22; 51, 7. 9; 52, 15. 38; 53, 8; 55, 2: 23 mal auf 55 Strophen. Bei Fenis kein wesentlich anderes Verhältnis, und ebenso ein Merkmal seines Stils: 13mal auf 22 Strophen (ohne die wahrscheinlich nicht echten 84, 37—85, 36). — Johansdorf steht wieder für sich da; er hat diese Satzform nur 90, 6. 25; 93, 6; 95, 8 und wer aus Allem etwas schliessen will, könnte hieraus sowie aus dem seltenen Gebrauch der Causalsätze einen Schluss machen auf seine Abneigung gegen eine rationalistische Betrachtungsweise der Welt nach dem Gesetze von Ursache und Wirkung, eine Abneigung, die seiner stark ausgeprägten theologischen Richtung recht wol entspräche. — Reinmar hat verhältnismässig weniger die consecutive Satzform als seine Vorgänger.

Conditionalsätze.

Die alten österreichischen Gedichte (Kürenberg und Dietmar), die des Regensburgers und die ältesten namenlosen Lieder zeigen die hypothetische Redeweise sehr selten. Dreimal kommen Conjunctivsätze mit der Negation vor: 3, 24 *mirn kome mîn holder selle, in hân der sumerwunne niet*; 4, 23 *ich kom ir nie sô verre, irn wær mîn stætez herze ie nâhe bî* (in einem namenlosen Gedicht, das bereits überschlagende Reime hat); Regensb. 16, 21 *ezn heile mir ein frowe mit ir minne, ez enwirdet niemer mê gesunt.* — Ferner 5, 2 *kumest du mir niht schiere, sô verliuse ich mînen lîp*; 7, 14 *verliuse ich dîne minne, sô lâz ich die liute harte wol entstân.* In allen diesen Fällen steht die hypothetische Form noch der Frage sehr nahe, ausserdem ist auch der Inhalt des bedingenden Satzes zu beachten: „entziehst du mir deine Liebe, so" = „entziehst du mir deine Liebe? dann .." Der Inhalt ist

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

etwas zu Fürchtendes, später ist er meist etwas zu Wünschendes. Zu diesen möglichen Fällen, die noch der Conjunction entbehren, kommen unmögliche, ebenfalls ohne Conjunction: 3, 7 *wær diu werlt alliu mîn, des wolte ich ...*; 10, 13 *jô wurbe ichz gerne selbe, wær ez ir schade niet*; Regensburg 16, 12 *und lægen si vor leide tôt, ich wil im iemer wesen holt.* Mit dieser letzten Stelle ist dagegen nicht zu vergleichen und hierher zu ziehen Meinloh 13, 24. Die Herstellung in MF. *stæchens ûz ir ougen, mir rûtent mîne sinne an deheinen andern man* gibt durchaus keinen befriedigenden Sinn. Der Vordersatz soll bedeuten: „und wenn sie aus Aerger über unsere Liebe gegen sich selbst wüteten, ich bleibe ihm doch treu." Aber wann ist es erhört, dass man aus Aerger oder Missgunst sich die Augen ausgestochen oder diese Handlung zur symbolischen Bezeichnung grosser Wut angewendet habe? Man redet wol von „sich zu Tode ärgern, grämen" (wie Regensb. 16, 12), und das Haarausraufen zum Zeichen höchster Erregung ist bekannt, aber ich zweifle, dass je das Augenausstechen in ähnlicher Bedeutung sich wird nachweisen lassen; so lange das aber nicht geschehen ist, glaube ich nicht an die Richtigkeit der von Haupt und Scherer gegebenen Erklärung. Was Letzterer (D. Stud. 2, 461 [27]) aus Machiavells Clitia beibringt „und er wird sie heiraten, wenn du dir auch die Augen auskratztest", kann für unsere Stelle nichts beweisen, da es offenbar ein Witz ist, und dieser Ausdruck kann auch nur als scherzhafte Uebertreibung gebraucht werden. Das passt aber gar nicht in den ernsten, leidenschaftlich erbitterten Ton der Frauenstrophe Meinlohs. Was Pfeiffer (Germ. 3, 486) vorschlug *'stæchens ûz min ougen, mir rûtent mîne sinne'*, ist schon von Haupt (Zs. 11, 576) mit Recht als unmöglich zurückgewiesen. Ich möchte lesen *stæchens ûz ir ougen! mir rûtent mîne sinne an deheinen andern man.* Ich beziehe dann den Conjunctiv *stæchens* auf das Vorhergehende: „Alle mögen wissen, dass ich seine Geliebte bin, doch *âne nâhe bî gelegen: des hân ich weizgot niht getân;* möchten sie ihnen, die solch böswillige Verleumdungen über mich verbreitet haben, die falschen Augen ausstechen, die überall umhergespäht haben! Ich meinerseits bleibe meinem Geliebten treu." Das Augenausstechen war eine verbreitete, verstümmelnde Strafe und wurde, wie ich aus Osenbrüggen Alamann. Strafrecht S. 93 lerne, vom Augsburger Stadtrecht, der Grundlage alles alemannischen Rechts, gegen den in Augsburg als Späher Ergriffenen festgesetzt (in Freybergs Sammlung teutscher Rechtsalterthümer I, 107). Natürlich ist diese Strafe in Schwaben auch ein Jahrhundert vor Abfassung des Augsburger Stadtrechtsbuches üblich und Meinloh, der selbst Schwabe ist, bekannt gewesen. Auch eine Stelle aus dem Reinhart Fuchs des Alemannen Heinrich des Glîchesaere ist hier anzuführen: V. 602 droht *Îsengrîn* dem *Künin* für die lügnerische Verleumdung seiner Frau, ihm die Augen auszureissen. Auch hier ist der Inhalt der Verleumdung, wie bei Meinloh, der Vorwurf geschlechtlicher Vergehung. Auch Walther wünscht den Falschen und Lügnern 61, 27 *got solte* sie *rihten daz in diu ougen ûz gefüeren* und 59, 9 verbindet er *verlogenen munt und twerhez sehen.* Dass den Merkern

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Verleumdern wie Verbrechern Strafen gewünscht werden, kommt im Minnesang oft vor: Rotenburg MSH. I, 75 b *der die dar umbe hienge, die guoten liuten wendent triuten*, und schon Veld. 58, 11 *swer mir schade an miner frouwen, dem wünsch ich des rîses dar an die diebe nement ir ende;* allgemeinere Verwünschungen MF. 9, 18; Neidh. 24, 8. 11. 12; Morung. 131, 27; Ld. 53, 28.

Man wird wol nicht irren, wenn man annimmt, dass die hypothetische Satzform dem Minnesang von der volksmässigen Gnomendichtung gekommen ist. Der Dichter des älteren Spervogeltons ist reich an hypothetischen Relativsätzen mit *swer, swelh, swâ* (27, 4. 11; 28, 21. 34; 29, 20. 27); alles Sätze, die sich auf einen angenommenen Fall beziehen. Dasselbe gilt von Denksprüchen MSD. 49 S. 151, Carm. Buran. S. 107. — Dietmar von Eist hat mehrfach derartige Sätze 33, 11. 33; 34, 2; der einzige wirklich hypothetische Satz 33, 29 ist ein Sprichwort (siehe W. Grimm Freidank[1] S. XCI). Meinloh bewegt sich noch sichtlich im Kreise der Gnomendichtung: 12, 1. 9. 15; 13, 35 (vgl. Scherer D. Stud. 2, 460 [26]). Auch der Rietenburger mag vom Anonymus gelernt haben; er hat schon das hypothetische Satzverhältnis äusserlich ausgedrückt durch *ob* (18, 3. 4; 19, 2), wie Jener, der ausserdem auch die conditionale Partikel *swenne* und daneben auch einfache conjunctionslose Sätze mit Fragestellung anwendet (26, 25; 30, 4; — 28, 3. 33; 29, 25; 31, 4). Dass der Rietenburger die volkstümliche Gnomik gekannt hat, machen einige Anklänge an deren Eingangsformeln glaublich, auf die Scherer (D. Stud. 2, 470 [36]) aufmerksam macht: 18, 25 *ich hôrte wîlent sagen ein mære*, 19, 24 *swaz ich singe, daz ist wâr*, vgl. Spervogel 22, 2; 23, 23. Auch Rugge, der in anderer Beziehung vielleicht von dem Stil der geistlichen populären Poesie beeinflusst ist, hat vielfach allgemeine Sätze mit *swer* u. s. w.: 96, 6. 13. 20; 97, 20. 35; 98, 21; 104, 13. 18. 20. 26.

Allen diesen hypothetischen Sätzen der älteren Zeit haftet, wenn ich so sagen darf, etwas Körperliches an. Meinloh, der sie am meisten anwendet, stellt Erfahrungssätze auf: zu einem als angenommen hingestellten Satz, aus seiner eigenen Lebensbeobachtung geschöpft, tritt die natürliche Folgerung. Aus der Aussenwelt und ihrer Betrachtung folgt noch Bedingung und Schluss. Das wird mit Hausen ganz anders. Veldeke steht noch durchaus auf dem alten Boden. In MF. hat er an acht Stellen hypothetische Sätze, davon sind drei Stellen aber wol anders zu fassen. 58, 17 *frâg iemen wer si sî, der kenne si dâ bî* (wirklicher Fall, keine Conjunction), 63, 30 *solt ich ze Rôme tragen krône* (unmöglicher Fall, dem Wunsch nahestehend, ohne Conjunction); 67, 9 *swenn diu zît alsô gestât* (künftiger Fall); 66, 13 *geschihet mir als dem swan, der singet als er sterben sal, sô . . .*, (ich glaube, man kommt der Art Veldekes näher, wenn man liest *geschihet mir als dem swan, der . . .? sô . . .*) 67, 17 *durch sînen willen ob er wil.* 63, 35. 36 ist wol in MF. nicht richtig interpungirt. Haupt wird die Stelle so verstanden haben: „ist die Geliebte noch immer in derselben Gesinnung gegen mich, noch immer ebenso mir abgeneigt, wie damals als ich sie

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verliess, so mag sie nur immerhin dort und ich hier, d. h. von mir getrennt, bleiben." *lebt* (V. 35) würde dann hier in prägnantem Sinne nicht den Lebenszustand, die Lebensweise, sondern die Gesinnung, das Benehmen bezeichnen, ein Gebrauch des Wortes, den das mhd. Wb. nicht belegt, der aber z. B. in der Erzählung vom übelen Weibe V. 768 sicher ist: *als ein ber der an einer lannen strebt, dem gelich si dannoch lebt. si phnurrete jenen unde disen, si gebârte als si mit einem risen dunnoch hete gevohten.* Indess passen die beiden Verse so erklärt gar nicht zum Vorhergehenden, wo die Frau aufs höchste gerühmt und gelobt und durch gar nichts angedeutet wird, dass das bestehende Verhältnis ein unglückliches, die Neigung des Dichters nicht erwidert sei. Noch weniger befriedigt die Aenderung, die Paul (Beitr. 2, 422), indem er wol Haupt eine verkehrte Erklärung der Worte mit Unrecht zuschiebt, vorschlägt: *wan ich tæte ich weiz wol wie, lebt si noch als ich si lie: sô ist si dort und ich bin hie* d. h. „ich würde wol wissen, wie ich täte, falls sie noch (in derselben untadelhaften Weise) lebt wie damals, als ich sie verliess: aber leider ist sie dort und ich bin hier; darum kann ich nicht so tun." Aber diesen Sinn trägt Paul künstlich hinein, er kann bei der von ihm angenommenen Interpunction gar nicht in den Worten liegen: das *sô*, welches, auf eine als möglich hingestellte Hypothese zurückweisend, die wirkliche Sachlage einführt, könnte hier doch nur den vorangehenden Bedingungssatz negiren und bedeuten „so aber, da das nicht so ist, da sie nicht so untadelhaft lebt" oder „da ich nicht weiss, ob sie noch untadelhaft lebt"; darauf kann aber doch nicht als Nachsatz folgen .... „so sind wir getrennt", denn diese Tatsache ergibt sich doch nicht erst aus der veränderten Lebensart der Geliebten oder der Unkenntnis des Dichters über dieselbe. Ich möchte daher lesen: *lebt si noch als ich si lie? odr ist si dort und ich bin hie?* „lebt sie noch in aller ihrer Schönheit, wie ich sie verliess? oder ist sie dort (im Jenseits) und ich bin hier (auf Erden)?" So fragt auch bei Johannsdorf 95, 13 die zurückgebliebene Geliebte des auf dem Kreuzzuge befindlichen Dichters *'lebt mîn herzeliep, od ist er tôt?'*, und mehrfach belegen lässt sich diese Frage aus der volkstümlichen Liebespoesie späterer Zeit (Uhland Volkslied. Nr. 150, 3; Schrift. 3, 428. 524; 4, 179). — 67, 13 ist nach *vogelkîn* ein Punkt zu setzen; das aufs Vorhergehende weisende *des* mit kurzem Hauptsatze ist ganz in des Dichters Art; V. 14 ist als Wunsch zu fassen; die Herstellung des Textes in MF. ist weniger wahrscheinlich. 67, 15 ist natürlich eine Aufforderung, kein eigentlicher Bedingungssatz, das Ganze erhält freilich conditionalen Sinn. Endlich 68, 4 schreibt Lachmann *'lônet mirs diu guote'* gegen die Handschrift, die *lônes mirs* hat d. h. *lône si mir es, diu guote* als Wunsch, darauf ganz in Veldekes Art unvermittelt der kurze Schlusssatz, als Ergebnis des Ganzen: *'wir zwei betriegen unser huote'*. Unser modernes Sprachgefühl ist in allen derartigen Fällen geneigt, die beiden Sätze in eine hypothetische Periode zusammenzufassen, während sie im Mittelhochdeutschen als zwei parataktische Sätze gefühlt wurden. Deshalb ist es z. B. sehr richtig, wie Lachmann Walther 39, 4. 5 hergestellt hat, obgleich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

uns vielleicht näher läge, zu lesen *sæhe ich die megde an der strâze den bal werfen, sô kæme uns der vogele schal.* Und die höfische Dichtung der Hausenschen und Reinmarschen Schule hätte wol auch so construirt, aber Walther kehrte zur einfacheren volksmässigen Satzfügung zurück.

Mit Hausen beginnt, wie gesagt, in der Syntax der mittelhochdeutschen Lyrik eine ganz neue Periode: die hypothetische Satzform wird mit allen möglichen Färbungen ausgebildet; Jeder der folgenden Minnesänger (mit den erwähnten Ausnahmen) gibt sie als eine längst geprägte und umlaufende Münze aus. Man kann deshalb nicht die mehr oder minder häufige Anwendung der conditionalen Redeweise, die sich durch Zählen ermitteln liesse, der Beurteilung zu Grunde legen. Vielmehr muss man nach innern Verschiedenheiten suchen.

Allgemein werden jetzt Conditionalsätze wie „wenn sie mich erhört, wird Alles gut" oder umgekehrt „ich werde nicht froh, wenn sie mich nicht erhört": Haus. 44, 28; Fenis 82, 36; 83, 3. 7; Bligger v. Steinach 118, 8; Johansdorf 86, 15; 91, 24; Gutenburg 75, 26; Rugge 107, 5; Hartwic v. Rute 116, 10; 117, 9. 18; Reinm. 155, 3; 156, 5. 34 und oft; Morungen 124, 12 und oft; Hartm. 212, 27. — Auch die Höflichkeitsformeln, ausgedrückt durch einen Bedingungssatz mit *ob*, seltener *swenn* oder der blossen Fragestellung, die zur Milderung der Behauptung dienen, werden ganz allgemein: Haus. 45, 31; 46, 14; 53, 19; Gutenburg 74, 5; Johansdorf 89, 16; Veldeke 67, 17; Rugge 96, 28; Reinm. 150, 23; Morung. 122, 17; Hartm. 216, 21. 23. 27.

Aber es lassen sich denn doch gewisse Unterschiede im Bau der Conditionalsätze erkennen.

Auf Hausen geht folgende Bildung zurück: es wird etwas als möglich angenommen, was der Wirklichkeit nicht entspricht, und daraus eine Folgerung gezogen, dann wird dazu in Gegensatz gestellt das Wirkliche; „wäre das so und so, so würde ..., es ist aber nicht so, also .." Haus. 43, 19 *wær si mir in der mâze liep, sô wurd es umb daz scheiden rât; wan ez mir alsô niht enstât daz ich mich ir getræsten müge;* 45, 15 *wær ich iender umb den Rîn, sô friesche ich lîhte ein ander mære; des ich doch leider nien vernam;* 52, 7 *het ich sô höher minne mich nie underwunden, mîn möhte werden rât; ich tet ez* (aber) *âne sinne;* 53, 28 *und wærest du tôt, sô dûhte ich mich rîche. sus muoz ich von dir leben betwungenlîche.* Horheim hat diese Ausdrucksform auch, wenngleich nicht so deutlich: 115, 11 *kunde ich klagen mîn herzeleit geliche als ez mir nâhe gât, sô wolde ich sagen ... daz verswige ich* (aber); Zwischengedanke „ich kann es aber nicht, deshalb..." Auch Fenis kennt diese Satzform, obwol er sich sonst in der Anwendung von hypothetischen Sätzen noch in engeren Grenzen bewegt: 81, 5 *nu wære mîn reht, möcht ich, daz ich ez lieze. Ez stêt mir niht sô. ich enmac ez niht lâzen.* Gutenburg, Johansdorf und Rute haben derartige Sätze nicht, ebensowenig Bligger v. Steinach, wol aber gebraucht sie Reinmar mit Vorliebe und er hat sie noch künstlicher ausgebildet: 155, 10 *diu nôt mir underwilent reht an mîn herze gie.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und wær ich ander iemen alse unmære manegen tac, dem. het ich gelân den strît. diz (jedoch) *ist ein dinc, des ich mich niht getræsten mac;* 156, 5 *gehôrt ich sînen gruoz, daz er mir nâhen læge, sô zergienge gar mîn nôt. sîn fremeden* (aber) *tuot mir den tôt;* 157, 31 *und wiste ich niht, daz si mich mac vor al der welte wert gemachen..., ichn diende ir niemer... tac: sô hât si tugende..* (ich weiss aber, dass sie Tugenden hat..); 187, 39 *sol mir an ir guot ende ergân... sô mac uns beiden liep geschehen. swaz si es gelenget, daz ist schade* (sie zieht es aber in die Länge, das ist schade), 195, 28 *spræche ein wîp 'lâ sende nôt', sô sunge ich als ein man der fröide hât. sus muoz ich trûren an den tôt.* Morungen hat dieselbe syntaktische Erscheinung: 123, 22 *wær ir mit mîme sange wol, sô sunge ich ir: sus verbôt siz mir;* 144, 31. — Rugge 100, 1 *wurd ich ein alsô sælic man, daz ich si lônes dûhte wert, so erwurbe ich daz ich nie gewan; nu geschiht mir leide.* Hartmann 206, 29 ff.

Eine andere eigentümliche Verbindung hypothetischer Sätze ist die Aufstellung eines Dilemmas, wobei natürlich auch Antithese sich einstellt: „wenn das so ist, geschieht das; ist es aber so, so geschieht dies." Zunächst finden wir sie wieder bei Hausen 54, 19 (in dem Frauenmonolog, der auf Reinmar so sichtbar gewirkt hat, s. 186, 19; 192, 25): *tæte ich des er gert, dâ von möht ich gewinnen leit und ungemach. lâze ab ich in ungewert, daz ist ein lôn der guotem manne nie geschach.* Fenis 82, 16 *so ich bî ir bin, daz tætet mir den muot, und stirbe ab rehte, swenne ich von ir kêre* (mehr temporal, mit Chiasmus). Johansd. 90, 18 *und ist daz ich genâde vinde, sô gesach ich nie sô guoten lîp. ob ab ich ir wære vil gar unmære, so ist si doch diu tugende nie verlie;* 94, 28 *komest du wider bî als ich die reinen gotes vart volendet hân, sô wis mir aber willekomen. wilt ab du ûz mînem herzen scheiden niht, sô st...* Rute; Gutenburg, Bligger von Steinach, Horheim; Rugge, Hartmann zeigen keine Beispiele. Dagegen besonders häufig Reinmar: 163, 34 *lîd ich die liebe mit dem willen mîn, son hân ich niht ze guoten sin. ist aber daz î's niht mac erwenden, sô möhte mir ein wîp ir rât enbieten;* 167, 10 *gevalle ez danne uns beiden, sô st stæte; verliese ab ich ir hulde dâ, sô sî verborn als obe siez nie getæte;* 190, 19 *waz bedarf ich denne fröiden mê, obe mir ir genâde wonet bî? ist ab daz mich ir genâde alsô vergât..., sô mac ich klagen vil;* 197, 15 *kæme ich nu von dirre nôt, ich enbegundes niemer mê. volge ichs* (aber) *lange, ez ist mîn tôt;* ebenso 177, 27 ff.

Morungen zeigt sich hier Reinmar nahestehend: 128, 5 *swîge ich unde singe niet, sô sprechent si daz mir mîn singen zæme baz: spriche ab ich unde singe ein liet, sô muoz ...* 138, 13 *wol mich, hab ich al der werlte wâr geseit. habe ich daran missesehen, daz ist mir leit* (Chiasmus); 143, 16 *wil si frömden mir dur daz dazs..., dêst ein swacher friundes haz. wils aber die huote alsô triegen, dast uns beiden guot.*

Eine dritte beliebte Form des conditionalen Satzverhältnisses ist die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Einschränkung. Auch hier ist wieder Hausen Erfinder und Vorbild: 43, 21 Form der Einschränkung als Ausdruck für den Gegensatz des Wirklichen zum Angenommenen; 44, 31 *swaz got an frowen hât erhaben, dazn kan an ir nieman gemêren. wan als ich ir mîn angest sage, daz kan si leider wol verkêren;* 46, 31 *von der sprich ich niht wan allez guot, wan daz ir muot zunmilte ist wider mich gewesen;* 54, 4; 54, 14 *torst ich genenden, sô wold ich im enden sîne klage; wan daz ich vil ... sendez wîp erfürhten muoz der êren mîn* (vgl. Reinm. 186, 28; Walth. 114, 10). Gutenburg wendet diese Redeform im Leich an: 70, 11, und ebenso hat sie sich Horheim 115, 8; 114, 5. 9 nicht entgehen lassen. Bligger v. Steinach zeigt kein Beispiel, was aber natürlich bei dem geringen erhaltenen Reste seiner Poesie nichts besagt. — Fenis 82, 38 *sus mac ich jungen, aisus*[20]) *wird ich alt, wan daz mir ein mære noch sanfter tuot.* — Johansdorf nur 89, 28 *der grôzen marter was im ouch vil gar unnôt, wan daz in erbarmet* u. s. w.; Rute gar nicht. Reinmar bietet viele Beispiele, entsprechend seiner Neigung zu Revocatio, Berichtigung und Verklausulirung (s. u.): 164, 30 *in disen bœsen ungetriuwen tagen ist mîn gemach niht guot gewesen: wan daz ich leit mit zühten kan getragen, ichn könde niemer sîn genesen;* 167, 26 *joch klage ich niht mîn ungemach, wan daz den ungetriuwen ie baz danne mir geschach;* ebenso 171, 2; 175, 15; 176, 38. — Auch Rugge kennt derartige Sätze 102, 34 *ich erkenne vriunt sô stæte daz er niemer missetæte, wan dur bœser liute ræte;* 104, 24 *der bœsen hulde nieman hât, wan der sich gerne rüemen wil* und 105, 15 *wan daz ich vriunden volgen sol, ich bin mir schedelîchen hie.* — Morungen stimmt auch hier zu Reinmar: 128, 32 *wan daz ich si gerne sach und in ie daz beste sprach, mir enwart ir nie niht mê;* 133, 5 *sist mit tugenden und mit werdekeit sô behuot ..., wan des einen daz;* 133, 15 *mîn alte nôt die klagte ich für niuwe, wan daz ich fürhte ..;* 135, 25 *got weiz wol daz sie noch miniu wort nie vernam, wan daz ich ir diende mit gesange;* 135, 33 *der von sîner nôt niht gesprechen enkan, wan daz er;* 140, 8. Engelhart v. Adelnburg 148, 21 *ich hân doch gein ir deheine schulde mê wan deich si mit triuwen meine.* Hartmann 205, 8 *ich wil ir anders ungeflûchet lân wan sô, sî hât niht wol ze mir getân;* 207, 28 *sît ich mich rechen sol, dêswâr daz sî, und doch niht anders wan alsô daz ich ir heiles gan;* 208, 24 *ichn gerte nihtes mê, wan müese ich ir als ê ze vrowen jehen;* 208, 28 *dem niemer liep geschiht, wan daz er sich versiht deiz süle geschehen;* 216, 35 *bî frowen trûwe ich niht vervân, wan daz ich müede vor in stân;* vgl. 207, 24; 212, 16.

---

20) Kann das erste *sus* „unter diesen Umständen" und gleich darauf *aisus* „unter den entgegengesetzten Umständen" heissen? Oder ist für *aisus* 'anders' zu schreiben? — Dem verschnörkelten Fenis ist der Comparativ *sanfter* zuzutrauen, den Paul (Beitr. 2, 436) in *sanfte* ändern will.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einiges Allgemeine über die Syntax der Minnesänger.

Ich will hier nur, ohne irgendwie erschöpfend das ganze Gebiet der Syntax zu behandeln, wenige Einzelheiten hervorheben.

Wir haben gesehen, dass die ältesten Dichter die **Parataxe** bevorzugten, auch Veldeke noch. Es fragt sich, wann kommen im Minnesang complicirte Perioden auf? Die Antwort ist: bei Hausen. 45, 1 conditionaler Vordersatz mit Consecutivsatz und eingeschobenem Relativsatz, dann langer Nachsatz; ein ähnliches Schema 51, 5 ff.; 44, 35 *ein herte herze kan siz lêren, dazs alsô lihte mac vertragen sô grôzez wüefen unde klagen, deich lide umb ir hulde sêren daz ich niemer mac verdagen;* 46, 9 *min herze unsanfte sînen strît lât, den ez nu mange zît behabet wider daz aller beste wîp, der ie mîn lîp muoz dienen swar ich iemer var;* 48, 13 *ich gunde es guoten frowen niet daz iemer mêre kæme der tac daz si deheinen heten liep;* 52, 38 *diu mich betwanc daz ich lie mîn gemüete an solhen wân der mich wol mac verwâzen, ez ensî daz ich genieze ir güete, von der ich bin alsô dicke âne sin.* Vorausgegangen war ihm darin Meinloh 13, 35 *swelhiu sînen willen hie bevor hât getân, verlôs si in von schulden, der wil ich nu niht wîzen, sihe ichs unfrœlichen stân.* Diese complicirte Periode steht einzig da unter Meinlohs sonst einfacheren Satzbildungen: daraus folgt, was auch an sich klar ist, dass die syntaktischen Formen früher bereits vorhanden und ausgeprägt waren, als sie in literarischen Gebrauch kamen. — Wir haben einige überladene Perioden bei Hausen kennen gelernt, aber im Allgemeinen ist seine Syntax doch noch übersichtlich und einfach. Einfachheit der Perioden bewahren auch Horheim, Bligger von Steinach und Rugge. Dagegen freut Gutenburg sich sichtlich sowol an verwickeltem Satzbau, wobei er selbst vor Einschachtelung sich nicht scheut, als namentlich an der Häufung gleicher Satzformen: 70, 10 *daz si mir under wîlen tuot, daz diuhte ein andern man vil guot, wan daz doch höher wil min muot, dem ich geziehen nienen mac;* 75, 6 *er kêrte den Rîn ê in den Pfât, ê ich si lieze, diu mich hât betwungen, und doch schône stât von ir min herze, swiez ergât.* 78, 33 *ich wil niemer durch minen kumber vermîden, ichn singes alleine swiez mir ergât, und wil gerne sölhe nôt iemer liden, diu von minnen mir als nâhe gât, sît mîn lîp an dem zwivel bestât, daz mîn leider niemer kan werden rât âne die diu sô betwungen mich hât;* 70, 21—29; 73, 21—37 (ein Satz durch 17 Verse!). — Zur Manier geworden ist Ausspinnung des Gedankens in endlosen Perioden auch bei Reinmar und denen, die ihm nacheifern. 160, 25 *wil sis noch niht hân vernomen, sô nimet mich wunder wes ich vil maneger swære niht enber die mir dicke sêre nâhen an dem herzen sint, daz ich vrô niemêre tac belîbe;* 167, 4 *mac si mich doch lâzen sehen ob ich ir wære liep, wie si mich haben wolte. sît mir niht anders mac geschehen, sô tuo gelîche deme als ez doch wesen solte, und lege mich ir nâhe bî und bietez eine wîle mir als ez von herzen sî: gevalle ez danne ... sô si stæte; verliese ab ich ... sô si verborn;*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

168, 21 *sît des nu niht mac werden rât, in ringe mit der nôt daz mir mîn klagedez herze ist jâmers vol, diu in iemer weinet, daz bin ich, wan er...;* 170, 29 *niemen imez vervienge zeiner grôzen missetât, ob er dannen gienge dâ er niht ze tuonne hât, spræche als ein gewizzen man....;* 187, 1 *als ich eteswenne in mîme zorne sprach daz er die rede vermite.., sô hât er, daz ichz an manne nie gesach, sô jæmerliche site daz ez mich zewâre müete, unde iedoch sô sêre niet daz ers iht genieze;* 187, 11 *mir ist beide liep und herzeclichen leit daz er mich ie gesach..., sît daz er verliesen muoz sîn arebeit, sô wol als er mir sprach* und öfter. Reinmars Perioden sind entschieden schwerfällig und mitunter nicht leicht zu übersehen. — Fenis 81, 37 *sît daz diu Minne mich wolt alsus êren daz si mich hiez in deme herzen tragen diu mir wol mac mîn leit ze vröuden kêren, ich wære ein gouch, wolt ich....,* aber sonst wendet er einfachere und kürzere Sätze an. Auch Johansdorf hält sich von Künstlichkeit frei, abgesehen etwa von 89, 15 ff. Auffällig langatmig sind die Perioden bei Hartwic von Rute 117, 1 ff. 14 ff., ohne jedoch unklar zu werden. Morungen ist entschieden knapper und schlichter in seinem Satzbau, als die meisten andern Minnesänger. 125, 12 ff. ist die einzige complicirtere Periode bei ihm; sonst liebt er es, gleichartige Satzformen gehäuft neben einander zu stellen, wie 136, 12 ff. Er gestattet sichtlich der natürlichen Rede Einfluss auf seinen Satzbau, daher ein Wechsel der Construction, wie 145, 11. 12 und *ἀπὸ κοινοῦ*, wie 133, 29—32; 139, 5—7.

Beliebt ist seit Hausen, zwei Conditionalsätze asyndetisch an einander zu fügen, mögen sie logisch coordinirt oder subordinirt sein: 50, 32 *lâze ich iht durch die merkære, frömde ichs mit den ougen, si minnt iedoch mîn herze tougen.* Johansdorf 91, 36 *sæhe ich ieman der jæhe er wære von ir komen, wære ich dem vînt, ich wolt in grüezen.* Reinmar 159, 37 ff. 170, 31 ff. Morungen 126, 32; 137, 27 (drei Conditionalsätze neben einander); 138, 25.

Ein eigentümliches Stilprinzip ist die bei einigen Minnesängern beliebte Trennung zusammengehöriger Satzglieder durch Einschiebung anderer. Es mag im Grunde volkstümlich sein, wird wol aber von Reinmar und Hartmann mit Bewusstsein geübt sein. Es wird entweder der Relativsatz von dem zu bestimmenden Wort getrennt: Rugge 104, 35 *daz muoz ûf ir genâde sîn mit stæte zallen ziten sô der ich...;* 105, 28 *der sô gewendet sînen muot, daz er daz beste gerne tuot,... ê der;* Reinm. 150, 10 *ez wirt ein man... vil lihte sælic unde wert, der;* Hartmann 217, 26 *an dem ich triuwe und êre ie vant..., der ist.* Oder die Apposition wird getrennt von dem zu bestimmenden Worte: Reinmar 179, 17 *ein wîp mit alsô reinen siten, mir wære lîp und guot unmære, het ich si vermiten.* Oder zwei Satzglieder oder Ausdrücke synonymen Inhalts werden von einander getrennt: Morung. 130, 28; 143, 4; besonders häufig bei Reinmar vgl. unten S. 92. 95 und S. 196. Oder endlich der Nachsatz wird von dem Vordersatz getrennt: Reinmar

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

178, 22 *spreche er daz er welle her, daz ichs immer lône dir, sô bit in ....*, Hartmann 205, 15 ff.; 210, 3 ff., 23 ff.; 216, 22.

2. *Poetische Technik.*

Antithese. Oxymoron.

Gegensätze und Widersprüche in seinem Dasein kommen dem Menschen erst dann zum Bewusstsein, wenn er es gelernt hat, sich aus der Masse der ihn umgebenden Erscheinungen herauszuheben und sich als selbständiges Einzelwesen zu fühlen. Er lässt dann nicht mehr die Wirkungen der Aussenwelt unbewusst über sich ergehen, sondern versucht, ihre Eindrücke reflectirend festzuhalten und von sich loszulösen. An der Entwickelung des Minnesangs kann man dies allmähliche Erwachen der Reflexion beobachten.

In der Zeit des ausgebildeten Minnesangs überrascht die häufige Anwendung der Figur des Gegensatzes, der Antithese. Es ist interessant, sie zu verfolgen in ihren ersten Spuren in der schlichten Sprache der ältesten Lyriker und in ihrer Weiterentwickelung, in deren Verlauf sie zu einem hauptsächlichen Kennzeichen des poetischen Stils wird.

Der Wechsel der Jahreszeiten mag wol zuerst gewirkt haben, die Vorstellung des Gegensatzes zum Gefühl zu bringen. Der Herbst weckte eine wehmütige Erinnerung an den vergangnen Sommer. Bald setzte man das eigene Leben in Beziehung zur Natur: der Sommer schien die Zeit der Freude, des Liebesglücks, und schied sich schroff vom Winter, der Zeit der Klage, der Trennung. Für alle diese Formen der Empfindung haben wir in unseren ältesten Liedern Belege (vgl. E. Schmidt a. a. O. S. 91). Eine weitere Stufe bezeichnet der Augenblick, wo sich der Mensch mit seinen Stimmungen in Gegensatz zur Natur stellt. Schon unser wahrscheinlich ältestes Liebeslied 37, 4 steht auf dieser Stufe: die Frau, die eingeengt ist durch Neid und Missgunst, fühlt sich unglücklich beim Anblick des Falken, der frei durch die Lüfte schwebt und nach eigener Wahl einen Baum sich sucht. Im Allgemeinen aber beharrt der Minnesang noch längere Zeit dabei, für das rhythmische Spiel der menschlichen Empfindungen ein Analogon in der Natur zu finden (vgl. E. Schmidt a. a. O. S. 92). Wir haben es jedoch mit den Liedern, welche den altüberlieferten formelhaften Natureingang zeigen, nicht zu tun, sondern mit denen, wo sich der Dichter selbstbewusst mit seiner Stimmung in Gegensatz stellt zu der draussen herrschenden Jahreszeit. Die hierhergehörigen Beispiele hat E. Schmidt (S. 92) zusammengestellt. Aus der Gegenüberstellung von Liebesstimmung und Natur ergibt sich von selbst die Form des Vergleichs: „was ist mir wichtiger, das Glück in mir oder der leidige Winter draussen?“ Aber auch diese Stufe wird bald verlassen, die letzte Beziehung zur Natur aufgegeben und der Gegensatz nur noch im Menschlichen gesucht. Von diesem Punkte an will ich die Weiterentwickelung verfolgen.

Dieser Gegensatz wird zunächst dem Raume nach gefühlt: aus der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Betrachtung Anderer schöpft der Dichter die Antithese. Auf diesem Standpunkte steht Meinloh, Veldeke und auch Rugge. Die Spruchpoesie der Fahrenden (Antithesen beim Anonymus 27, 6 ff.; Spervog. 23, 8. 9. 19; 25 ff.), die ältesten österreichischen Lieder (7, 1 *vil lieber vriunde vâren daz ist schedelîch: swer sînen friunt behaltet, daz ist lobelîch*) und vielleicht auch die Antithesen der geistlichen Dichtungen mögen ihnen darin Vorbilder gewesen sein. Meinloh 12, 1 *swer werden wîben die nensol, der sol semelîchen varn ... ich wæne, unkiuschez herze wirt mit ganzen triuwen werden wîben niemer holt;* 12, 18 *ungæhiu* (Scherer) *friuntschaft machet wankelen muot. wan sol ze liebe gâhen.* Veldeke 58, 11 *swer mir schade an mîner frouwen, dem wünsch ich des rîses, ... swer mîn daran schône in trouwen, dem wünsch ich des paradîses;* 60, 13 *der blîtschaft sunder riuwe hât mit êren, hê ist riche. daz herze dâ diu riuwe in stât, daz lebet jâmerlîche.* Rugge 99, 8 *diu helle diust ein bitter hol, daz himelrîch genâden vol.*

Oder der Zeit nach: Veld. 61, 18 *dô man der rehten minne pflac, dô pflac man ouch der êren. nu mac man naht unde tac die bœsen site lêren.* Die Klagen Walthers, in denen er der augenblicklichen eine frühere, bessere Zeit gegenüberstellt, sind bekannt, aber die ganze Reihe der Minnesänger zwischen Veldeke und Walther hat nichts derart — die Klagen Rugges 108, 22 sind nicht antithetisch gefasst —, sondern sucht vielmehr den Gegensatz zwischen der eigenen Person und der Welt, zwischen den Gefühlen des eigenen Herzens und den Neigungen der Gesellschaft, in der sie leben.

Liebe will einsam sein. Die Liebenden sind sich eine eigene Welt. Sie sondern sich von der Gesellschaft ab, stellen sich ihr gegenüber. Das findet rührenden Ausdruck in den ältesten österreichischen Liedern: 10, 5 *sô lâ du dîniu ougen gên an einen andern man. son weiz doch lützel ieman wiez undr uns zwein ist gelân;* 32, 9 *sô al diu werlt ruowe hât, sô mag ich eine entslâfen niet;* 38, 16 *ein ritter, der dich hât erwelt ûz al der werlte in sîn gemüete* (wie scharf sondert sich hier schon *al diu werlt* und *gemüete!*); 39, 8 *nu muoz ich al der werlte haben dur sînen willen rât.* — Den Gegensatz verschärft der höfische Frauendienst, die Gewohnheit, um verheiratete Frauen zu werben: man begehrt verbotene Frucht und stellt sich so in Gegensatz zu Sittlichkeit und Sitte: Regensb. 16, 8 *sin mugen alle mir benemen den ich mir lange hân erwelt ze rehter stæte in mînen muot;* Rietenb. 18, 13 *ich fürhte niht ir aller drô, sît si wil daz ich si frô;* Meinloh 12, 27 *ich lebe stolzlîche, in der werlte ist nieman baz.* Auf die Entwicklung dieses Gedankens überhaupt, gleichviel ob er in der Form von Antithesen ausgedrückt ist oder nicht, gehe ich hier nicht ein. Speziell über Erwähnung der *merkære*, von *huote* und *nît* hat Lehfeld (Beitr. 2, 383 ff.) Einiges zusammengestellt; Schlüsse auf die Anschauungen und Gesinnungen der Dichter lagen wol nicht in seiner Absicht. Dass Liebende gern einsam sind, war in der allgemeinen Vorstellung der Zeit lebendig, wie eine in dem von Ettmüller 1843 herausgegebenen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liebesbrief citirte Stelle Freidanks bezeugt: *ein man der rehte minne hât, wie dicke er von den liuten gât* (vgl. Zs. 4, 398). — Beliebt wird ferner die Gegenüberstellung der eigenen unglücklichen Liebe und der glücklichen Anderer. Hausen 44, 5 *der grôzen swære* (der *huote*) *bin ich leider frî, die doch erfürhten muoz vil manic sælic man.* Der Ausdruck *sælic man* wird stehend; Reinmar hat den Gegensatz oft; von ihm lernt ihn Walther (vgl. Reinm. 153, 16; 155, 8 u. s. w. E. Schmidt a. a. O. S. 38. 84), s. unten Kap. IV.

Der Gegensatz kann aber noch schärfer gefasst werden.

Hausen zuerst stellt die Antithese auf nicht zwischen der eigenen Lage und der Gesellschaft, sondern zwischen der eigenen Anlage und der der Gesellschaft. Nicht mehr leitet er die Sonderstellung, die er einnimmt, davon her, dass äussere Umstände ihn in eigentümliche, von den allgemeinen abweichende Verhältnisse gebracht haben, sondern von der eigenartigen Beschaffenheit seiner Natur, die ihn von vornherein in Gegensatz bringt zu allen anders angelegten Menschen. Der Gegensatz ist bereits von der realen Welt weiter ins Innere des Menschen gerückt. Man beachte z. B. Haus. 43, 36 *mangen herzen ist von huote wê . . . sô engert daz mîne . . nihtes mê wan mües ez si liden unz an mînen tôt;* ebenso Reinm. 162, 18 *jon wirbe ich niht mit kündekeit . . ., als vil maneger tuot;* 162, 25 *si jehent daz Stæte si ein tugent . . sô wol im der si habe! si hât mir fröide in miner jugent mit ir wol schœner zuht gebrochen abe;* 163, 25 *sprach in anders ieman danne wol, daz was ein schult diech nie verkôs;* 166, 39 *sô sich genuoge ir liebes fröunt, sost mir mit leide wol:* der grosse Haufe freut sich über Liebes, mir ist im Leide wohl. 192, 11 *mich beswærent alle die der herze niht sô sinnic sîn . . . die sint übel und bin ich guot.* Man sieht, Reinmar fühlt sich als exceptionell angelegtes Wesen: mit einer Art von Fatalismus hebt er von seinem Liebesleid hervor 171, 22 *daz geschach nie manne mê* (vgl. Gutenburg 79, 13. 14); er ist eben seiner ganzen Natur nach dazu geschaffen, solche Qualen zu tragen: 172, 20 *sô bin ich doch ûf anders niht geborn wan daz ich des trôstes lebe wie ich ir gediene und si mir swære ein ende gebe.*

Der Gegensatz kann nicht schärfer gefasst werden, als hier bei Reinmar: Andere sind traurig, wenn sie unglücklich, und freudig, wenn sie glücklich sind. Wie langweilig ist das! Warum sollte nicht auch einmal das Laub im Frühling rot oder blau statt grün werden? Der gespreizte Gutenburg treibt diese Absonderlichkeit natürlich gleichfalls auf die Spitze: 77, 36 *ich hôrte wol ein merlikîn singen, daz mich dühte der sumer wolt enstân. ich wæne ez al der werlt fröide sol bringen, wan mir einen;* 79, 6 *ûz zuo den ougen (daz ist ein wunder) von dem herzen daz wazzer mir gât. des muoz ich sîn von der welte besundert.* Vgl. Neifen 51, 20 ff.

Zeitlich gefasst erscheint der Gegensatz des Ichs des Dichters und der äusseren Verhältnisse in dem Gedanken: „früher konnte ich mich freuen, jetzt muss ich trauern." Ausser den Belegen, die Lehfeld für diese Antithese beibringt (a. a. O. S. 398), mag man folgende Stellen ins

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auge fassen: Horheim 112, 7 ff., der es wol von Hausen hat, Reinmar 157, 11.

Wir sahen, wie sich das durch den beständigen Wechsel in der Natur geweckte Gefühl eines im Wesen der Welt begründeten Widerspruchs immer kräftiger zum Bewusstsein emporrang, wie der Gegensatz von der unbeseelten Natur, wo er zuerst empfunden war, auf das Gebiet des menschlichen Lebens und innerhalb dieses immer tiefer zurück in das Innere des Subjects verlegt worden war, wie aus der Empfindung des Gegensatzes der Begriff des Widerspruchs entkeimte: der letzte Schritt ist der, dass der Widerspruch in dem innersten Sein des Subjects selbst empfunden wird. Hiervon noch einige Worte.

Das Gegensätzliche der Liebesempfindung haben die Minnesänger tief gefühlt. Und für den Widerstreit ihrer Gefühle und Stimmungen fanden sie früh den Ausdruck der Antithese. Schon Eilhart v. Oberge hatte vor ihnen den Zusammenhang des Wechsels der körperlichen Zustände mit den seelischen erkannt als Merkzeichen der Liebe und das poetisch verwertet: Tristr. 2497 *nu gân mich an seltsêne sete, wankelmût volget mete: was ich bevorn an hitze balt, ich werde nû als ein îs kalt und dar nû alsô sêre heiz, daz mir rinnet der sweiz ûz allen mînen geledîn: daz hân ich iezû getrebin sô lange, daz ich sterbin mûz . . .*, vgl. 2363. 2377. 2534. Das übernimmt dann Heinrich v. Veldeke in der Eneide 267, 34 *want si bran und si frôs in vil korzen stunden;* 40 *sie wart unmdzen heiz unde dar nâch schiere sal . . si switzete unde bebete, . . sie wart bleich unde rôt.* Aber er zeigt sich wol schon vom Minnesang beeinflusst, wenn er die Mutter der Lavinia sich ausführlich verbreiten lässt über den Wechsel und Widerspruch der Stimmungen selbst, die Liebende beherrschen, En. 263, 20—35.

Das älteste, wunderbar innige Beispiel, wie man die innere Verwirrung lyrisch auszudrücken suchte, ist wol Dietmars *daz kumet von einer frouwen . ., an der al mîn fröide stât. wie sol des iemer werden rât? jô wæne ich sterben* (32, 10): noch ist der Widerspruch nur durch einfache Aneinanderreihung der Gegensätze angedeutet, Freude und tötliche Not, noch hebt keine Conjunction das innere Verhältnis auch äusserlich hervor. Auch Meinloh noch 12, 27 reflectirt nicht über den Gegensatz seiner Empfindungen: *ich lebe stolzlîche . . ich trûre mit gedanken.* Veldeke, der die Form der Antithese kennt und auch äusserlich bezeichnet, findet doch in sich selbst noch nicht den Widerspruch, der später ein so beliebtes Thema wird (ein Vorklang dazu höchstens etwa 56, 21 ff.) und den er En. 263, 20 ff. doch als poetisches Motiv verwendet. Hausen ist auch hier wieder epochemachend: 51, 13 *sich möhte wîser man verwüeten von sorgen der ich manege hân . . . sô hât got wol ze mir getân;* 53, 15 *waz mac daz sîn daz diu werlt heizet minne unde ez mir tuot sô wê zaller stunde?* Das ist später sehr oft gesagt worden und die Form des Oxymoron bietet sich dabei fast von selbst als natürlichster Ausdruck des Widerspruchs, vgl. Haus. 53, 14. Aber es war nicht immer wahre Empfindung, welche diesen Gedanken hervordrängte, viel öfter Freude an einem Spiel mit Gefühlen,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das sich zwar verträgt[21]) mit wirklicher Leidenschaft, aber doch meist in kühle Reflexion über die Herzensregungen ausartete. Dass schon Hausen mit Bewusstsein über das Wesen des Widerspruchs nachsann, zeigt 52, 17, wo er eine Antithese mit *ez ist ein grôzez wunder*, also etwas Unerklärliches, einleitet. — Fenis 81, 27 *diu nôt ist diu meiste wunne mîn;* 82, 9 *so ich bî ir bin, des trœstet sich mîn sin . . . alrêrste mêret sich min ungewin.* Johansdorf 91, 20 *und wil si, ich bin vrô; und wil si, so ist mîn herze leides vol;* 91, 22 *wie sich minne hebt daz weiz ich wol; wie si ende nimt des weiz ich niht*[22]); 94, 36 *wie vil mir doch von liebe leides ist beschert!* Reinmar besonders gern: 166, 26 *waz tuon ich, daz mir liebet daz mir leiden solte;* 189, 11 *ich klag iemer mînen alten kumber, der mir iedoch sô niuwer ist;* 191, 19 *daz wirt im lîhte ein guot gewin. swem dâ von ie kein leit bekan, der weiz;* 194, 38 *nein und niht daz vinde ich dâ. sô suoche ab ich daz si dâ hât verborgen, daz vil süeze wort geheizen jâ.* Besonders gern verwendet er, um das Himmelhochjauchzen und Zutodebetrübt der Liebe zu bezeichnen, die alte Formel der Volkspoesie *liep* und *leit*, bald sie einfach wiedergebend, bald sie umschreibend: 162, 34 ff.; 172, 29; 187, 11; 189, 26; — 151, 36. — Doch auch schon seine Vorgänger haben sie: Veld. 58, 24; 68, 8; Horh. 113, 33; Johansd. 94, 36. Morung. 145, 8 könnte es von Reinmar haben, wie 125, 35 *der sanfte tuonder swære diu mit fröiden in mîn herze sanc, dâ von mir ein wünne entspranc* sich mit Reinm. 163, 12. 13 vergleichen lässt und 133, 15 *mîn alte nôt die klagte ich für niuwe* an Reinm. 189, 11 (indess schon Bligger v. Steinach 118, 1) erinnert; vgl. auch Morung. 126, 31 *deist mir übel und ouch lîhte guot;* 147, 4 *vil süeziu senftiu tœterinne.* — Hartm. 207, 33; 215, 34; 217, 35. — Ein anderes Thema des Gegensatzes, das bei den meisten Minnesängern beliebter ist, als die aus dem eigenen Seelenleben geholten Antithesen, bietet das Verhältnis zur Geliebten: entweder lautete es „ich bin ihr so treu, sie aber will von mir nichts wissen" oder „sie hat die Freude, ich das Leid." Der erstere Gedanke begegnet zuerst bei Hausen, dann bei Fenis, Reinmar, Morungen, Hartmann (Lehfeld a. a. O. S. 401, nachzutragen Reinm. 159, 10; 162, 16; 164, 7; 172, 11; 175, 29; Fenis 81, 15). Der Widerspruch, der in diesem Gedanken versteckt ist, liegt sehr tief, er findet statt zwischen der Vernunft und der blinden Neigung. Der Dichter sieht das Vergebliche, Erfolglose seiner Werbung,

21) Werthers Leiden (2. Buch. Brief vom 22. Novemb. Hemp. 14, 93): „Ich kann nicht beten: Lass mir sie! Und doch kommt sie mir oft als die Meine vor. Ich kann nicht beten: Gib mir sie! Denn sie ist eines Andern. Ich witzle mich mit meinen Schmerzen herum; wenn ich mir's nachliesse, es gäbe eine ganze Litanei von Antithesen."

22) Horh. 114, 7 *minne vil süeze beginnunge hât und dunket an dem anevange guot, dâ doch daz ende vil riuwic gestât*, vgl. Hagen Ges. A. I, 317 *ach minn, dîn süezer anvanc git mangen bittern ûzgang*, umgekehrt Rute 117, 13 *si kan mit leide anevân und mit vröuden enden*, vgl. Spervog. 20, 25—28; Reinm. 162, 34.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sieht die Gleichgültigkeit der Geliebten und trotzdem muss er sie lieben. Reinmar drückt denselben Gedanken auch in der Frage nach dem vernünftigen Grunde seiner Liebe aus, worüber später. — Die hier begonnene Linie wird noch weiter gezogen: die Minnesänger trachten auch diesen innersten Widerspruch in ihrem Selbst durch Antithese oder Oxymoron sich zu verdeutlichen: sie fassen ihre Liebe als eine Feindschaft gegen sich selbst auf. Haus. 49, 15 klagt bereits sein Herz an, dass es sich selbst ins Verderben stürze; noch schärfer tritt der Gedanke hervor bei Morung. 125, 3; Hartm. 205, 10.

Revocatio.

Eine andere Form des Ausdrucks für einen innerlich gefühlten Widerspruch ist die Figur der sogen. Revocatio. Der älteste Minnesang entbehrt ihrer natürlich, ebenso Veldeke, ja sogar Hausen, den wir bisher immer als den eigentlichen Schöpfer des höfischen Kunststils sahen, kennt sie nicht, wenigstens nicht äusserlich ausgedrückt. Im Selbstgespräch der Dame 54, 1 kommt allerdings etwas einer Revocatio Aehnliches vor: V. 27. 28 *ich entars in niht gewern. Ich wil tuon den willen sîn*, aber der Gegensatz ist doch dadurch gemildert, dass die Verse zwei verschiedenen Strophen angehören, also durch eine Pause getrennt sind. Auch Gutenburg hat sie nicht, Fenis auch noch ziemlich versteckt 80, 17 *mîn vrowe sol den gedingen nu lân daz ich ir diene, wan ich mac ez mîden. iedoch bite ich si daz siz geruoche lîden.* Es fehlt noch, wie man sieht, die eigentliche Lebhaftigkeit der Revocatio. Bligger v. Steinach hat sie einmal 118, 3 *ich weiz wol durch waz si mir tuot sô wê: daz mich sîn verdrieze und diu nôt mich geriuwe . . . nein, ich enmac noch enlât mich mîn triuwe!* Mit grosser Künstlichkeit führt Bernger v. Horheim diese Ausdrucksform durch ein ganzes Lied 113, 1 ff. durch. Wir sehen hier einen Zusammenhang zwischen den drei westlichsten Minnesängern: die gemeinsame Quelle, woher sie diese Stileigenthümlichkeit entnahmen, war wol das Romanische. — Johansdorf, Rute, Rugge haben sie nicht. Dagegen hat im Osten Deutschlands Reinmar die Revocatio geradezu zur Manier erhoben. Ob auch er sie aus dem Romanischen entlehnt und sie etwa schon in seiner Heimat kennen gelernt hat oder ob sie durch die Vermittlung deutscher Dichter zu ihm gedrungen ist, muss unentschieden bleiben. Fest steht aber, dass Keiner mit solcher Vorliebe diese auf einen überraschenden Effekt berechnete Form verwendet hat, als er. 160, 35 *möht ich mich noch bedenken baz unde nœme von ir gar den muot! neinâ, herre! jô ist si sô guot;* 161, 24 *mit den listen, wæne ich, beiden wil si mich vergên. hœrent wunder, kan si alsus werben? nein si, weiz got, sine kan;* 163, 11 *nu hân eht ich sô senften muot daz ich ir haz ze fröiden nime. owê wie rehte unsanfte ez mir doch tuot;* 169, 23 *guoten liuten leite ich mîne hende, woldens ûf mir selben gân . . . owê daz mir niemen ist als ich im bin;* 173, 3 *ich wæn mich sîn gelouben wil. nein, sô verlür ich alze vil;* 187, 22 *keiner sprach sô wol noch von wîben nie sô nâhen. waz wil ich des lobes?* 193, 15

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mines tôdes wände ich baz dann er gewaltic iemer würde mîn. wê war umbe spriche ich daz? 194, 15 *nu mag ich dienen anderswâ. nein, ich enwil;* 197, 18 *jâ wæne ich michs gelouben wil: ez tuot ze wê. owé leider ich enmac;* 199, 8 *wer hât liep ân arebeit? wè waz spriche ich!* 202, 3 *des enwil ich nimmer wîbe mêr getrûwen einen tac. waz red ich?* 203, 2 *sô fürht ich daz ich verzage. nimmer niht!* vgl. auch 160, 12—18. — Morungen hat diese stilistische Eigenheit wenig angewendet: 139, 11 ist die Wirkung des Widerrufs dadurch, dass er zu Beginn einer neuen Strophe eintritt, geschmälert. Der ganze Charakter Morungens war einer derartigen schwankenden Ausdrucksweise überhaupt nicht günstig, am wenigsten konnte er sie zum stilistischen Princip erheben, wie Reinmar. — Hartmanns Lieder weisen kein einziges Beispiel für die Revocatio auf.

Fragen.

Nur soweit soll hier von der Frage gehandelt werden, als sie von den Dichtern wirklich als eine Form des künstlerischen Stils gebraucht worden ist. Ich werde also so ziemlich nur das zu berücksichtigen haben, was man schulmässig als rhetorische Frage bezeichnet. Eigentliche Fragen, die entweder in der Anrede an die Geliebte oder in der Wiedergabe einer directen Anrede vorkommen (wie z. B. 7, 10; 14, 3; 32, 1), sind nicht hierher zu ziehen. Ebensowenig aber selbst Stellen wie 32, 11 *wie sol des iemer werden rât?.. wes lie si got mir armen man ze kâle werden?* oder 37, 16 *owé wan lânt si mir mîn liep?* oder 42, 6 *wie sprach si sô?* oder 158, 17 *wan lânt si mich erwerben daz dar nâch ich ie mit triuwen ranc?:* derartige Fragen sind der natürliche innig bewegte Ausdruck für ein augenblickliches Irrewerden an der Gerechtigkeit im Gang der Dinge. Weder sind sie an eine bestimmte Person gerichtet noch rein rhetorisch. Der Gedanke, der einem fragenden Aufblick nach oben gleicht, schafft sich selbst als passendste Ausdrucksform die Frage. Freilich das häufige Vorkommen solcher Fragen wird immerhin einen Schluss auf die innerliche Erregung des Dichters gestatten und Beachtung verdienen.

Es haben uns aber vielmehr die Fragen zu beschäftigen, welche selbst ihre Beantwortung in sich tragen, die eine nur lebendigere Ausdrucksform eines unzweifelhaft aus dem Zusammenhange hervorleuchtenden Gedankens sind. Das älteste Beispiel steht Rietenb. 18, 4 *waz frumte, ob ich von zorne jæhe daz mir si iemen alse liep?* Sinn: nichts frommte es mir. Das mag der Rietenburger vom Anonymus und Seinesgleichen gelernt haben: 28, 8; 29, 30; Spervog. 20, 7; 21, 5 *waz frumt dem rosse* u. s. w.; 22, 23; 23, 32. Aehnlich MF. 35, 30 *waz hilfet zorn?* — nichts hilft Zorn. Ebenso die Frage nur Hülle eines negativen Gedankens bei Veldeke 57, 30; 62, 3; 66, 19; bei Haus. 43, 34; 44, 1; 48, 17; Horh. 114, 21; Bligger v. Steinach 118, 24; Gutenb. 71, 37; 75, 30; 76, 27; 78, 6. 12. Fenis hat in den Gedichten, die ihm BC zuschreiben, und auch in dem ihm von C allein beigelegten niemals rhetorische Fragen, in 84, 37 ff. aber, von welchem Liede C drei

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Strophen ihm beilegt, während E und (in seinen zwei Strophen auch) F Walther als Verfasser nennen, kommt sie viermal vor neben mehrfachen Fragen anderen Charakters. Ich halte das Gedicht aus diesem Grunde für unecht und stimme darin Pfaff (Zs. 18, 45) bei.[23]) Rhetorische Fragen mit negativem Sinn hat auch Johansdorf 86, 11; 89, 32. Sie waren auch schon in der geistlichen Poesie beliebt (vgl. Heinzel Heinrich v. Melk S. 3). Sein Landsmann Rute kennt sie nicht, wol aber Engelhart v. Adelnburg 148, 27; Rugge 104, 29 *waz hulfe ob ich in allen sage sô mir iht liebes widervert?* (erinnert an 18, 4; 35, 30; 21, 5); 105, 2; 106, 10; 109, 30. Mit grosser Vorliebe hat nun aber Reinmar diese Form der Frage als stilistisches Kunstmittel gehandhabt: 150, 7; 151, 23; 153, 9; 155, 39; 156, 26. 32; 157, 37; 159, 12; 166, 10. 22. 25; 167, 37; 168, 26; 169, 11; 171, 28; 176, 4; 180, 6; 187, 24; 188, 35; 189, 7; 190, 17. 19; 195, 5; 197, 3. 26; 199, 8. 11; 203, 3. — Morungen steht hier wieder Reinmar nahe: 123, 29; 124, 34; 132, 28; 137, 35; 143, 4; 147, 23. Hartmann 208, 8; 209, 35; 213, 21; 217, 5; 218, 14. Die rhetorische Frage mit negativem Sinn ist bei weitem die häufigste Art. Aber es kommen auch rhetorische Fragen mit affirmativem Sinn vor, meist eingeleitet mit *waz ob:* zuerst bei Veldeke 58, 7. Bei Hausen und Johansdorf kein Beispiel; ebenso wenig bei Fenis, Horheim, Bligger v. Steinach, Rute; Hartmann; Engelhart v. Adelnburg. Dagegen Gutenburg 71, 16; Rugge 107, 31; Reinmar 159, 14; Morungen 129, 11; 139, 16.

Den Eindruck einer beabsichtigten Anwendung zum Zweck bestimmter künstlerischer Wirkung machen die Fragen, die der Dichter an sich selbst richtet (als Einkleidungen einer Revocatio sind sie schon erwähnt), um über sein eigenes Benehmen und seine Empfindungen ein Urteil abzugeben, oder mit denen er sich an das Publikum wendet. Fragen an sich selbst: Hausen 47, 30. 31 ans Herz; Johansdorf 94, 38 im Munde der Frau an ihren *lîp: 'vröudelôser lîp, wie wil du dich gebâren'*; 95, 2. Beide reden also sich selbst, wie eine fremde Person an, indem sie einem Teil ihres Wesens persönliche Gestalt und Vernunft geben. Ganz anders Reinmar: er redet nur sein abstractes Ich an: 160, 3 *waz tuon ich danne, unsælic man?*; 164, 24 *war umbe redte ich dô niht mê?*; 166, 22 *wie sol ich iemer dise unsælde erwenden?*; 180, 6 *nidet er mich, waz ruoch ich?*; 187, 24 *waz wil ich des lobes?*; 201, 19 *wes versûme ich tumber man mit grôzer liebe schœne zît?* — Morungen 138, 21; 139, 13.

Fragen an die Hörer werden später unter „Anrede an die Hörer" besprochen werden.

Manchmal beantwortet der Dichter die aufgeworfene Frage selbst: Hausen 49, 29 *wer möhte mir den muot getœsten, wan ein schœne frouwe?*, deutlicher Reinmar 183, 25 *wâ fünd ich diu mir sô wol*

23) Nur erkenne ich nicht das sprichwörtliche *selbe tæte, selhe habe* (85, 22) als Argument an; denn 84, 10 ff. ist ja nichts als eine Paraphrase eines Sprichworts, vgl. Haupt MF. 266.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geviele an allen dingen? niemer ich si vinden sol; Morungen 127, 27 *mac si sich doch miner rede versinnen? nein si, niht;* 147, 8 *wænet ir ... ob ir mich tœtet, daz ich iuch danne niemer mêr beschouwe? nein.* — Diese Stileigentümlichkeit begegnet bereits in dem grossen Monolog der Isalde in Eilharts von Oberge Tristrant 2436 *ab he mir icht lîp si? jâ, dorch sîne vromigkeit ist he mir lîp âne leit;* vgl. Veldeke En. 271, 23 ff.; 272, 33; 274, 24.

Die Frage nach dem vernünftigen Grunde einer Erscheinung führt der spintisirende Reinmar in den Minnesang ein, doch enthält schon Hausen 46, 18 etwas Aehnliches. Wieder ist es aber das Selbstgespräch der Isalde bei Eilhart, dessen Einwirkung auf die Frauenlieder der höfischen Lyrik später (s. unten Kap. IV) untersucht werden soll, wo derartige Fragen zuerst erscheinen. Tristr. 2411 *ich vorchte daz he niht rûche mîn: wie mag ich im denne holt sîn?* 2552 *wie ist mir geschên sô, daz ich minne den man der des nî keinen mûd gewan, daz her mich minnen wolde?* (Eine derartige Frage, wenn auch nicht genau gleichen Sinns, Veldeke En. 271, 1 ff.). Ganz denselben Gedanken spricht die Frage Reinmars aus: 163, 32 *wie mac mir iemer iht sô liep gesîn dem ich sô lange unmære bin?*, die nachgeahmt ist von Wachsmut von Kunzich MSH.˚I, 302a Str. 2 und Walther von Klingen MSH. I, 73a Str. 26, und 166, 26 *waz tuon ich, daz mir liebet daz mir leiden solte?*, nachgeahmt von Ulrich v. Lichtenstein Frd. 399, 11 *sol mir lieben diu mir alsô leide tuot?* Andere Beispiele dieser Fragen bei Reinmar sind: 162, 16 *war umbe vüeget diu mir leit von der ich hôhe solte tragen den muot?* 175, 24 *wê war umbe tæte ab iemen daz?* 178, 27 *wes wil er dâ mite beswæren mich daz doch nimmer mac geschehen?* 179, 23 *wê war umbe verspræche ich arebeit diu mir liebet und doch lobelichen stât?* 187, 24; 189, 15 *wan mac si mich danne lêren alsô daz si mir mîne nôt geringe?* Ebenso Morungen 136, 1 *owê war umbe volg ich tumbem wâne, der mich sô sêre leitet in die nôt?* 147, 5 *war umbe welt ir tœten mir den lîp, und iuch sô herzeclichen minne?* Der Sinn aller dieser Fragen ist die Verwunderung über den Widerspruch zwischen der Neigung und der Vernunft, der die Zeit lebhaft beschäftigte derart, dass im 13. Jahrhundert Konrad Fleck im Flore 3740 ff. *Minne* und *Wisheit 'durch alten nît'* einen förmlichen Streit mit Worten ausfechten liess. Etwas Grübelndes, Verstandesmässiges liegt in diesem Suchen eines logischen Grundes für das Gefühl der Liebe in Liedern, die doch nur dies Gefühl selbst rein und voll ausströmen lassen sollten. Aber es war eben auch ein gut Teil Rationalismus in den Köpfen der einseitig höfischen Dichter vorhanden: der Eingang des Iwein, wo die Sage von der Unsterblichkeit und Wiederkunft des Artus platt gedeutet wird (*des habent die wârheit sîne lantliute: sî jehent er lebe noch hiute. er hât den lop erworben, ist im der lîp erstorben, sô lebt doch iemer sîn name*), die versteckte Polemik Gottfrieds im Trist. 10875 gegen Eilh. Tristr. 2054, 2106 (s. Lichtenstein Eilhart Einl. S. CXCVII), Ulrichs von Lichtenstein Opposition gegen den von Wolfram im Tagelied verwandten Wächter Frd. 509, 14 sind unerfreuliche Zeugnisse dafür.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ausrufe.

Darüber ist nicht viel zu sagen. Die gesammte ältere deutsche Sprache hat vor der heutigen den Reichtum an Ausrufen, welche die feste Kette der syntaktischen Gliederung keck und lebendig zerreissen, voraus. Freude und Schmerz sind noch nicht in festgefügte Perioden eingeschnürt, sondern brechen frei und von selbst aus der Seele hervor. Es ist nur hervorzuheben, dass sie im Laufe der Entwickelung des höfischen Minnesangs zunehmen: Hausen hat noch verhältnismässig wenig Klageausrufe, Reinmar dagegen sehr oft und zwar gern am Schlusse der Strophe: 153, 21; 155, 36; 158, 5. 6; 164, 19. 21; 169, 26; 175, 23; 195, 33; 197, 19. 25; 198, 28 und öfter.

Was die Anrufung Gottes zum Zeugen für die Aufrichtigkeit der Liebe, zur Abhülfe der Leiden, zum Trost oder zum Schutz der Geliebten, zur Vermittlung oder sonstwie betrifft, so verdient bemerkt zu werden, dass Fenis den Namen Gottes niemals auch nur erwähnt, Johansdorf dagegen unverhältnismässig viel öfter als alle übrigen Minnesänger ihn nennt, was sehr wol seiner religiös-ernsten Richtung, dann aber auch den Anschauungen des Lebenskreises, dem er angehörte — er war bischöflicher Ministeriale — entspricht.

Directe Anrede. — Apostrophe.

Es ist interessant und lehrreich, zu verfolgen, wie die Minnesänger sich zu der Geliebten oder den Hörern in ihren Liedern gestellt haben, ob sie sich an eine bestimmte Dame wenden, die sie anreden, oder ob sie zum Publikum sprechen oder endlich ob sie Keines von beiden tun, sondern nur einen Erguss ihres eigenen Empfindens geben.

Anrede an eine bestimmte Frau.

Das älteste deutsche Minnelied 37, 4 ist episch: es wird erzählt von einer Frau, die auf weiter Heide einsam des Geliebten harrend einen Falken fliegen sieht: *sô wol dir valke daz du bist!* Es ist beachtenswert, die Scene ist als Gespräch dargestellt; die Frau ist allein, kann also mit Niemand reden, da redet sie den Falken an. Das ist durchaus naturgemäss: alles Dichten, ja alles Denken in Worten setzt einen Hörer voraus.

39, 18; 8, 9 und 32, 1 stehen mit 37, 4 ungefähr gleich, sind aber etwas jünger: Zwiegespräch zwischen Mann und Frau, unterbrochen von epischer Erzählung; dort vertrat der Falke schweigend die zweite Person. Auch 4, 35 ist eine Wiedergabe aus der Erinnerung: *sprach daz minneclîche wîp;* auch hier ist die Frau in einer bestimmten Situation gedacht, den Geliebten anredend. Das Lied ist etwas jünger, wie die überschlagenden Reime beweisen.

37, 18; 3, 1; 5, 7 werden von einer Frau gesprochen, sie wenden sich in directer Anrede an den Geliebten, ohne dass von diesem eine Erwiderung erfolgt oder der Dichter selbst hervortritt; die epische Erzählung fehlt. Ganz ebenso ist es mit der Kürenbergstrophe 7, 10: in

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diesen vier Strophen (37, 18; 3, 1; 5, 7; 7, 10) wird das Zusammensein der Liebenden vorausgesetzt. Das erscheint bereits als eine spätere Kunststufe der Lyrik, wenn man die Strophen als den Frauen vom Dichter nur in den Mund gelegt, als eine ganz frühe, wenn man sie als wirklich von Frauen gedichtet und gesprochen betrachtet. Bei 3, 1 scheint es mir recht wahrscheinlich, dass die Strophe von der Dame gedichtet ist; die andern drei Strophen mögen ähnlich in einer passenden Situation von einer Frau in Anwesenheit des Geliebten vorgetragen oder ihm zugesandt sein, sei es dass sie selbst sie gedichtet oder nur citirt habe. Mag man sich aber doch nicht über das Wort „Improvisation" streiten! Ich muss gestehen, dass ich mit diesem Begriff in unserem ältesten Minnesang nichts anzufangen weiss. Jede Dichtung ist eine Art Improvisation und je mehr, je einfacher, je natürlicher, ursprünglicher Zeit und Volk, woher sie entspringt. Aber mit dem Begriffe verbindet sich keine Anschauung: er ist erfunden in einer Zeit, wo die Dichtung Sache gelehrter Reflexion am Schreibtisch geworden war: was soll man mit ihm in einer Zeit, wo selbst der Kunstdichter noch Augenblicksdichtungen schuf? Und wer wollte bestreiten, dass diese ältesten Minnelieder etwas wunderbar Ursprüngliches, Taufrisches haben? Denn „literarische Prätention", ist bei ihrer Dichtung sicher nicht im Spiele gewesen, auf „dauernde Erhaltung und Weiterverbreitung" war es bei ihnen gewiss nicht abgesehen. Dass sie trotzdem auf uns gekommen sind, ist nicht wunderbar; wol aber würde ich, wenn sie wirklich, wie Paul (a. a. O. S. 416) meint, von vornherein zur Weiterverbreitung als Literaturprodukte bestimmt gewesen wären, es für wunderbar halten, dass nur so wenige Reste dieser ersten Blüten deutscher Lyrik in unsere grossen Liedersammlungen aufgenommen und uns erhalten worden sind. Dass Pauls Auffassung für diese vier Strophen mindestens nicht das Richtige trifft, dafür scheint mir Folgendes zu sprechen. Da sie rein volkstümlich sind, wie Jeder zugeben wird, so könnten sie, wären sie von vornherein zur literarischen Weiterverbreitung bestimmt gewesen, doch nur das Werk eines Spielmanns und für ein bestimmtes Publikum, zu dessen Unterhaltung berechnet gewesen sein. Das wäre dann aber, wie ich glaube, irgendwie äusserlich angedeutet[24]) worden, etwa durch eine epische Einleitung oder Zwischenbemerkung oder Schlusswendung, wie 37, 4 oder 4, 35. Denn so wenig der Volksdichter als Individuum hervortritt, so sehr betont er das Verhältnis des Erzählers, des Gebers der Märe, dem empfangenden Hörer gegenüber. Ich glaube daher, dass diese vier Strophen Gelegenheitsdichtungen aus ritterlichen Kreisen sind, hervorgerufen durch eine bestimmte wirkliche Situation, im Ton der volksmässigen schon vorhandenen Poesie, nicht berechnet auf ein Publikum,

24) Wenn die höfischen Dichter später Strophen einer Frau in den Mund legten, ohne äusserlich anzudeuten, dass sie nur vom Dichter redend eingeführt sei, so standen sie eben einem nicht mehr naiven Publikum gegenüber, das schon bestimmte literarische Voraussetzungen und Gewohnheiten kannte. Die Lyrik war damals bereits wirkliche Literatur geworden. Uebrigens hat sich die epische Eingangsformel noch lange erhalten, z. B. 32, 3.7; 39, 7; 6, 5. 27; 203, 11; 57, 12 u. s. w.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sondern nur auf Geliebten oder Geliebte, Dichtungen vornehmer Dilettanten im Stil der Spielleute ihrer Höfe.

An einen Boten gerichtet, ebenfalls von einer Frau, ist 7, 1.

Diesen Frauenstrophen, die alle an eine Person sich wenden, stehen gegenüber eine Zahl anderer, die als Selbstgespräche der Frau erscheinen: 3, 17 das älteste vielleicht; 7, 19; 8, 25; 8, 33; 9, 13 und vielleicht auch 8, 17, weil hier die directe Anrede mir nur eine lebendige Vergegenwärtigung des abwesenden Geliebten zu sein scheint. Kaum viel jünger ist trotz der genauen Reime 4, 1; 34, 11 und vielleicht auch 35, 24, das aber schon nach höfischem Stil sich hinneigt. In all diesen Frauenstrophen also weder eine Hindeutung auf eine bestimmte Person, die angeredet wird, noch auf ein bestimmtes Publikum.

Dieser Masse von Frauenstrophen gegenüber stehen in der ältesten Zeit nur wenige vom Manne gesprochene.

Die älteste Stufe, nämlich die der epischen Erzählung mit eingestreuter directer Rede, vertritt ein jüngeres Lied, wie Reime und Stil beweisen, 6, 14: es ist nicht in Anwesenheit der Frau gesungen. Dagegen setzen ein Zusammensein mit der Geliebten voraus die Strophen 9, 21; 10, 1 und die jüngere Dietm. 33, 23: sie enthalten alle directe Anrede. Ohne eine solche Voraussetzung, also zum Vortrag in einem Kreise bestimmt, wo die Geliebte nicht anwesend war, sind 10, 9; 10, 17; 33, 7.

Wir sahen, wie in der ältesten Zeit ein Zwiegespräch zwischen Mann und Frau episch-lyrisch behandelt wurde, z. B. 39, 18; 32, 1. Einen wesentlichen Fortschritt bezeichnet die rein dramatische Nebeneinanderstellung der Aeusserung des Mannes und der Frau. Für das älteste Beispiel dieser Art halte ich 8, 1 in Verbindung mit 9, 29, denn beide Strophen bilden offenbar ein Ganzes. Es ist wirkliches Zwiegespräch, auf die allgemein gehaltene Aeusserung der Dame erwidert der Ritter.

Das wird nun Alles anders mit der Einführung des Minnedienstes, mit der Nachahmung der romanischen Poesie.[25])

Die einzelnen Frauenstrophen, die früher weit überwogen, werden jetzt ganz selten und verschwinden schliesslich. Der Regensburger hat noch unter vier Strophen drei (16, 1. 8. 23), die er einer Frau in den Mund legt, der Rietenburger nur noch eine 18, 1; Meinloh zwei 13, 14. 27. Dazu kommen noch 35, 24; 38, 5 (der Begriff des Dienstes ist noch nicht vorhanden, wie V. 12 zeigt); 40, 3. Einer Frau in den Mund gelegt werden muss auch 39, 30: für *swaz* (39, 32) ist zu schreiben *waz*, nach *flaht* ein Ausrufungszeichen zu setzen. Was unter *mir ist leides geschehen*, im Munde der Frau, zu verstehen sei, ergibt sich aus Carm. Buran. 8. 200 *dar chom ich als er mich pat; dâ geschach mir leide. Lodircundeie, lodircundeie.* Lachmann hat übrigens schon selbst an

25) Denn in dem Tagelied 39, 16 sehe ich keine Nachahmung eines fremden Vorbildes, wie Scherer D. Stud. 2, 486 [52]. Ich denke, das von Scherer im Anz. I, 203 angeführte chinesische Lied, das in seinen Motiven bis ins Einzelnste an unser Tagelied erinnert, nur dass es kein Zwiegespräch ist, lehrt, dass die Grundzüge des Tageliedes in Deutschland und Frankreich unabhängig von einander entstehen konnten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seiner Herstellung Anstoss genommen und wol gefühlt, dass nicht ein Mann, sondern nur eine Frau unter der Linde *bluomen flehten* könne; er schlug deshalb *brach* vor. Bei seiner Interpunction kann unter *leides* (V. 32) nichts Anderes als die Beschwerden des Winters verstanden werden, diese treten aber nicht ein, wenn man den *êrsten bluomen* flicht, sondern *den lesten*. Liebesleid kann mit *leides* deshalb nicht gemeint sein, weil es dann unvermittelt und unbegreiflich herauskäme, dass die Frau jetzt zum Beginn des Winters ihm die höchste Gunst erweist, nachdem er den ganzen Sommer hindurch hat schmachten müssen; die Verse 39, 35 ff. setzen doch ein längst bestehendes glückliches Verhältnis voraus. — Vielleicht bildet 40, 3 mit 39, 30 ein Gedicht.

In allen diesen Frauenstrophen redet die Frau vom Manne in der dritten Person, eine bestimmte Situation ist nicht zu erkennen. Die epische Erzählung ist auch verschwunden.

Hausen führt nun das mehrstrophige Selbstgespräch der Dame ein, das diesen zuletzt genannten Frauenstrophen hinsichtlich des Verhältnisses zu andern Personen am nächsten steht, 54, 1; 8, 33 bestand schon aus zwei Strophen. Veldeke kennt auch einen solchen aus mehreren Strophen bestehenden Monolog 57, 10, aber er verrät, dass er sich an die alten volkstümlichen Gedichte enger als Hausen anlehnt, durch die Beibehaltung der alten epischen Formel: *sô sprach ein frowe al sunder klage*. Auch hat er ein einstrophiges Frauengedicht 67, 17. — Johansdorf schliesst sich 94, 35 (denn 94, 15 und 94, 25 sind davon abzusondern) mit seinem *sprach ein wîp* an die alte Tradition der episch-lyrischen Selbstgespräche an, ja auch die kurze Rede der Frau am Schluss der zweiten Strophe macht er durch ein eingeschobenes *spricht si* äusserlich kenntlich. Er hat also den Kunstfortschritt des vielstrophigen Monologs der Frau bei Hausen nicht sich angeeignet. — Rugge hat gemäss seiner Vorliebe für Einstrophigkeit ein einstrophiges Frauenlied nach alter Art, ohne epische Erzählung, ohne Anrede 106, 15. — Auch Reinmar, der in seiner ersten Periode noch nicht die künstlichen Formen der höfischen Poesie anwendet, hat ein solches 151, 1; später aber dichtet er nach Hausens Vorgang mehrstrophige: 167, 31 (die Frau spricht offenbar auch die erste Strophe); 186, 19; 192, 25. Eine besondere Stellung nimmt 178, 1 ein: alle andern Frauenstrophen der höfischen Minnesänger enthielten keinen Hinweis auf eine bestimmte Situation, also auch keine directe Anrede des Geliebten. Dieses Lied dagegen gibt die Worte wieder, welche die Dame dem Liebesboten an ihren Geliebten als Antwort auf dessen Werbung aufträgt: *lieber bote, nu wirp alsô*. Hier ist Reinmar originell, sein einziges Vorbild könnte etwa 32, 21 gewesen sein, aber diese Strophe steht in einem Wechsel; vgl. 7, 1 ff. 199, 25 und 203, 10 sind unecht, das erstere wol nicht aus dem 12. Jahrhundert. — Morungen steht hier mehr für sich da 142, 26, schon äusserlich in der Zweistrophigkeit, in Reinmars Art ist dagegen Hartmann 216, 1, während 212, 37 origineller und eigentlich unhöfisch ist. Die Echtheit scheint mir nicht zweifellos.

Wir haben also, um zusammenzufassen, bemerkt, dass sämmtliche

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

höfischen Frauenlieder, die nach der Einführung des regelrechten Minnedienstes entstanden sind, als nicht in Gegenwart des Geliebten gesprochen gedacht sind; 178, 1 enthielt einen Auftrag an den Boten: daraus darf man den Schluss ziehen, dass öffentlich und nach der Sitte eine nähere Beziehung zwischen Ritter und Dame sehr schwierig war.

Aber das beweisen auch die höfischen Lieder, in denen der Dichter selbst redet. Auch sie setzen meist nicht die Anwesenheit der Dame voraus, sondern erwähnen sie in der dritten Person. So schon der Regensburger 16, 15, der Rietenburger in allen seinen Liebesliedern; Meinloh dagegen hat noch dreimal directe Anrede an die Geliebte: 11, 1; 11, 14; 14, 1 (die letzten beiden sind Botenlieder) und zweimal Erwähnung in der dritten Person 12, 27 ff. und 13, 1 ff. Veldeke redet nur in einem Liede seine Geliebte zum Schluss an, nachdem er vorher von ihr als Abwesenden gesprochen hat: 58, 11. — Hausen und sein Kreis, Gutenburg, Horheim, Bligger v. Steinach sowie der schwunglose Fenis reden ihre Geliebten nie an. Auch Rute nicht und selbst der innige Johansdorf nur einmal 87, 21 (mit Wechsel der Person), wie Engelhart v. Adelnburg 148, 11. — Rugge hat nur einmal Anrede in der zweiten Person 105, 10 und zwar mit Wechsel derselben. Reinmar hat nur in zwei Liedern directe Anrede der Frau durch alle Strophen durchgeführt: 176, 5; 190, 26; in zwei anderen redet er zuerst von ihr als von einer Abwesenden in der dritten Person, dann wendet er sich plötzlich direct an sie: 165, 10; so wenigstens muss man sagen, wenn man die Herstellung in MF. billigt; dass sie unrichtig und 165, 28 als einstrophiges Lied für sich abzutrennen ist, zeige ich im Anhang II. Sicher hingegen ist ein solcher Uebergang 194, 26. — Morungen hält sich einigermassen frei von dieser höfischen unnatürlichen Gewohnheit: zwar durch ein ganzes Lied durchgeführt hat er directe Anrede nur dreimal (137, 10; 146, 11 (?); 147, 4), mehrmals dagegen Wechsel der Person: 123, 10 (er beginnt zu den Hörern gewendet, dann redet er die Frau bittend an und berichtet nun wieder den Hörern von ihr in der dritten Person über die Aufnahme seiner Bitte); 132, 27; 133, 13 (35); 137, 27 (erst zur Frau, dann zu den Hörern sprechend). Im Allgemeinen überwiegt aber doch bei ihm die spezifisch höfische Kunstsitte, von der Liebenden als von einer Abwesenden zu reden in Liedern, die ihrem Inhalt nach ausschliesslich für sie bestimmt sind. — Hartmann redet in seinen Liebesliedern niemals die Geliebte an.

Ich wende mich jetzt zu den sogenannten Wechseln der höfischen Poesie. Bei ihnen fällt zuerst ins Auge, dass sie kein eigentliches Zwiegespräch bilden, vgl. Wilmanns Walther Vorbemerkung zu Nr. 3 S. 118. 8, 1 und 9, 29 ist das älteste Beispiel eines Dialogs in unserer Lyrik, von höfischer Kunst noch unbeeinflusst. Sprach die erste Strophe nun wirklich eine Frau oder nicht, jedesfalls ist das Ganze als ein wirkliches Gespräch gedacht, und ebenso 8, 9. Die Strophen 4, 35 und 5, 7 gehören wol nicht zusammen (Scherer D. Stud. 2, 444 [10]).

Das älteste Beispiel eines Wechsels ohne directe gegenseitige Anrede

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Liebenden ist, glaube ich, Dietmars Lied 32, 13—33, 6. Denn diese beiden Strophen gehören zusammen: zwei Liebende in gemeinsamer Situation, von einander getrennt, geben dem Boten eine Liebesbotschaft auf; zuerst redet der Mann ihn an, dann folgt der Auftrag der Frau, der voraussetzt, dass der Bote die Worte des Mannes bereits an sie bestellt hat. Die Einheit des Verhältnisses ist hier im Boten äusserlich zur Erscheinung gekommen. Die Phantasie des Hörers musste deutlich die beiden Liebenden sehen, wie sie sich in Sehnsucht nach einander abhärmen, wie Eins dem Andern durch den Boten süsse Geständnisse überbringen lässt. — Jünger ist, wie die überschlagenden Reime zeigen, der Wechsel 4, 17[26]: die Empfindungen der Liebenden sind in vollstem Einklang, die Erwiderung der Frau erinnert an die Worte der Frau im vorigen Wechsel. Es ist noch denkbar, dass die Aeusserung des Mannes der Frau mitgeteilt ist und sie darauf antwortet, ihre Strophe also ein „wirkliches Antwortlied" ist: man kann also den Boten zwischen den Liebenden sich vorstellen. — 36, 5 und 40, 19 sind viel jünger und nicht von Dietmar gedichtet; ersteres ist das ältere Lied: beide Liebenden sprechen übereinstimmend Klagen über die Trennung und innige Sehnsucht aus. Das zweite gehört der Zeit einer ausgebildeten Kunst an: das Gleichmass der Strophen ist aufgegeben, dem Mann gehören zwei und der Frau nur eine Strophe an; die Worte der Frau setzen übrigens noch Kenntnis des Inhalts der Männerstrophen voraus.

Sehr merkwürdig ist der dreistrophige Wechsel 38, 32—39, 17. Ich glaube, man darf ihn trotz der eingeschobenen Formel *redte ein wîp* (39, 7) nicht für den Repräsentanten einer alten Kunstform halten. Zuerst hören wir die Freude des Mannes über seine schrankenlose Liebe; dann Freude der Frau über das feine Benehmen des Ritters; darauf plötzlich Klage des Mannes über das Leid der Liebe. Der Dichter vermittelt durch das eingeschobene *redte ein wîp* das Verständnis, er will die fortschreitende Entwicklung eines Liebesverhältnisses zeigen, indem er durch drei angeführte Reden der Liebenden drei Momente daraus hervorhebt. Das Ganze ist also eine Art Erzählung durch dreimaliges Citat. Die Einheit der drei Strophen, an der man zweifeln könnte und die in MF. nicht erkannt ist, wird bewiesen durch den Refrain *sô hôh ôwî*, der gar nicht zu der Rede der Liebenden gehört, denn zu dem klagenden Inhalt der zweiten Männerstrophe passt er nicht. Er ist ein Ausruf des vielleicht zum Tanz singenden Dichters, in den die Hörer mit einstimmten. 39, 17 ist statt des Punkts ein Fragezeichen zu setzen.

Hausens Wechsel 48, 32 fordert keine besondere Bemerkung heraus: beide Liebenden sprechen von einander in der dritten Person, sind getrennt, Keins hat Kenntnis von den Worten des Anderen.

Johansdorf hat keinen Wechsel gedichtet: 94, 35 und 95, 6 bilden ein Gedicht, aber keinen Wechsel; der Dichter erzählt, wie die Frau

26) Ich sehe nicht den Grund, warum Scherer (D. Stud. 2, 443 [9]) diese beiden Strophen „nach Analogie der ältesten einstrophigen Lieder beurteilen" und von einander trennen will.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vor der Trennung vom Geliebten in dessen Abwesenheit gesprochen habe, und knüpft daran eine Betrachtung über ihre herrlichen Eigenschaften; zum Schluss führt er sie wieder redend ein. Ueber 93, 12 s. unten S. 82.

Besondere Hervorhebung verdienen Rugge und Reinmar.

Ersterem werden in MF. vier Wechsel beigelegt: zwei zweistrophige 100, 12 und 107, 7; beide setzen voraus, dass die Frau den Inhalt der Männerstrophe kennt. Besonders interessant ist der zweite 107, 7; denn er bestätigt meine Ansicht über die Entstehung der Wechsel aus Auftrag und Gegenauftrag an Liebesboten. Der Mann klagt über sein Liebesleid und hofft, da der Sommer gekommen, auf *liebiu mære* von der Geliebten. Darauf redet die Frau zum Boten, auf die Worte des Mannes erwidernd: sie trägt ihm auf, den Ritter ihrer Liebe zu versichern.[27]) Man sieht recht, der altertümliche Züge treu bewahrende Rugge schliesst sich hier noch an die Form des Wechsels an, wie sie uns 32, 13 begegnete. Auch der Mann redet natürlich zum Boten. Dazu kommen in MF. zwei Wechsel, in denen der Mann mehre Strophen und die Frau nur eine spricht: 103, 3, beide Liebenden schildern ihr Glück; 110, 26 (Fragment), der Mann preist sich glücklich, weil er sie gefunden, und ist freudiger Hoffnung, die Frau gelobt, ihn nicht *missevarn* zu lassen; Kenntnis des Inhalts der Männerstrophen ist möglich. Als fünfter Wechsel wird in MF. Rugge beigelegt 110, 8, er gehört aber wol Reinmar (s. Anhang II): zuerst redet die Frau, der Mann möge sich, wenn er sie gewinnen wolle, vor Unstäte hüten. Die Rede des Mannes ist eine Entgegnung auf diese Befürchtung, setzt also voraus, dass ihm die Aeusserung der Dame durch einen Boten mitgeteilt ist. — Bei Reinmar ist zunächst 151, 1 ff. kein Wechsel: die erste Strophe ist ein Lied für sich. — 151, 17—32 ist ein zweistrophiger Wechsel: zuerst spricht der Mann, die Frau muss von seiner Rede Kenntnis haben. — 152, 15 ist mit E 338 (MF. S. 289) zu einem Wechsel zu verbinden, in der Strophe von E ist für *möhte ich der werlde* zu lesen *möhte ich der werden* (Wilmanns). Das Liebesverhältnis besteht, die Dame fürchtet Untreue des Mannes, er erwidert, wenn er seine wahre Gesinnung ihr nur zeigen könnte, würde sie schon zufrieden sein, nun aber wisse er nicht, wie er leben solle, sie selbst möge ihm nur treu bleiben. — 155, 27—156, 9 ist umgekehrt zu ordnen, die Frauenstrophe muss voranstehen (s. Anhang II); die Situation ist ganz ähnlich: das Verhältnis besteht, die Frau klagt über das *fremeden* des Mannes und wünscht, er läge bei ihr; der Mann erwidert darauf, dass man seine aufrichtige Liebe, seinen inneren Kummer ihr verschweige, er bedauert, dass sie an seine Treue nicht glauben wolle und wünscht, er möge ihre Huld nicht

27) Die Bemerkung Pauls zu diesem Wechsel (Beitr. 2, 458 Anmerkung) verstehe ich nicht. Wo ist denn hier ein Widerspruch zwischen den Worten des Mannes und der Frau? — Eine Abwesenheit des Mannes, wie E. Schmidt (a. a. O. 18) will, wird nicht anzunehmen sein. Die *liebiu mære* in Verbindung mit den roten Blumen des Sommers bedeuten doch wol das Zugeständnis einer Zusammenkunft, eines Stelldicheins. Auch der conjunctivische Ausruf *wie ungerne ichs enbære* setzt voraus, dass er ihrer „Gebote" augenblicklich nicht entbehrt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verlieren. Die Männerstrophe setzt also Kenntnis der Frauenstrophe voraus. Das ist Alles sehr gut verständlich. Es erledigen sich so die Bedenken, die Becker (German. 22, 86) und E. Schmidt (a. a. O. 43) erhoben haben. — Die andern Wechsel Reinmars sind 171, 32; 177, 10, über letzteren unten. — Hartmann hat nur einen Dialog 214, 34 zwischen Boten und Frau und zwar als wirkliches Gespräch, mit directer Rede und Gegenrede gedichtet, wenn dies Lied von ihm ist.

Morungen lehnt sich an die streng höfische Gewohnheit und entfernt sich eigentlich am weitesten von der Natur, indem er in seinem Wechsel 130, 31 ff. und in seinem Tagelied 143, 22 ff. je vier Strophen auf die Reden der Liebenden umschichtig verteilt, obwol sie von einander als Abwesenden sprechen. 130, 31: die Liebenden sind getrennt, zuerst klagt der Mann über das Leid dieser Trennung, dann hören wir die Klage der Frau, darauf folgt eine Verwünschung des Mannes gegen die, welche von der Geliebten übel reden, zum Schluss ein Schmerzensausruf der Frau über die Frauen, welche den Geliebten verleumden. Responsion und Refrain bindet die Strophen des Mannes und die der Frau zu je einer Gruppe, auch der Rhythmus hilft diese Trennung bezeichnen: die Männerstrophen sind rein trochäisch, in den Frauenstrophen wechseln jambische und trochäische Verse. Vielleicht ist das Ganze ein wirkliches Duett so, dass die erste und dritte und die zweite und vierte Strophe von je einer Stimme gesungen wurden; etwas Aehnliches liegt Lichtenstein Frd. 443, 1 ff. vor (Scherer D. Stud. 1, 337 Anm.). — Merkwürdig ist auch das Tagelied 143, 22: hier klagen die Liebenden übereinstimmend über den Schmerz, den ihnen der Abschied bei der letzten nächtlichen Vereinigung bereitet habe.[28]) Dies Tagelied hat ohne Frage auf das Tagelied Ottos v. Botenlauben Ld. 26, 44 eingewirkt (vergl. Gottschau Beitr. 7, 377 Anm. 5).

Eine eigentümliche Art des Zwiegesprächs, die auf die romanische Poesie zurückgeht (W. Grimm Athis und Prophilias S. 29; Lichtenstein Eilhart S. CLXXI), finden wir Reinmar 177, 10 und Johansdorf 93, 12. Diese Gedichte sind Darstellungen einer wirklichen höfischen Conversation, mit rasch wechselnder Hin- und Herrede.

Anrede an die Zuhörer.

Das Verhältnis zwischen Dichter und Hörern war in der alten Zeit, wie ich oben (S. 28) bemerkte, ein viel engeres als heute. Es war je inniger natürlich, je weniger der Dichter durch Bildung und Wissen, durch Herz und Verstand aus dem Kreise seiner Hörer hervorragte, also am innigsten in der Volkspoesie, trotz der eigentümlich hohen Stellung, die in ihr von Alters her dem Sänger zukam. Die Lyrik kann ihrem innersten Wesen nach am wenigsten dazu angetan sein, eine solche nahe Verbin-

28) Wie anders in Wolframs Tageliedern! Da erleben wir Leid und Leidenschaft des Abschieds mit, als mitfühlende Zuschauer: die gespannte Situation, das Atemlose des Aufbruchs, im Halbdunkel des grauenden Tages die zum letzten Mal auflodernde Liebesglut.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dung zu befördern. Der feste Zusammenhang zwischen Dichter und Hörern wird in unserer alten Poesie, namentlich der spielmännischen, durch die vertrauliche Anrede an dieselben auch äusserlich angedeutet. In den ältesten Minneliedern begegnet man ihr nur einmal, und auch da ist sie nicht sicher: 5, 13 *nu merkent wiech daz meine* BC, im Text von MF. *nu merke et*, ich weiss nicht, ob mit Recht. Der Singular, also Anrede an den Geliebten, ist freilich hübscher, aber es konnte sich doch diese formelhafte Redensart *nu merkent* auch unter dem Einfluss der genau gekannten Spielmannspoesie einstellen, von der ja die ältesten ritterlichen Minnesänger gelernt haben. — Wenn wir von dieser Stelle absehen, finden wir aber weder in den Kürenbergliedern noch in den alten namenlosen, noch in denen Dietmars, der beiden Burggrafen, Meinlohs eine Anrede an die Zuhörer. Daraus darf man schliessen, dass der Minnesang in ältester Zeit von einzelnen dichterisch Beanlagten aus innerem Drange, aus frischer Lust und Freude an Leben und Lied geübt wurde. Und zwar führen sowol die äusseren Zeugnisse in die Kreise der gebildeten oder ritterlichen Gesellschaft (die Correspondenz Wernhers v. Tegernsee, die Burggrafen, Meinloh, Truchsess des Grafen von Dillingen und Kiburg) als das, was sich aus dem Inhalt der ältesten Lieder selbst erraten lässt: der Vergleich mit dem Edelfalken, dem Lieblingsvogel vornehmer Kreise (37, 8; 8, 33; 10, 17); die Anrede *ritter* 8, 3. 20; vgl. 9, 30. Aus innerem Drange, ohne Rücksicht auf Beifall und Erwerb, ohne Interesse an Weiterverbreitung des Gedichteten, entstanden diese ersten Minnelieder: dafür spricht ihr ganzer Ton; sie sind noch alle aus eigenen Herzenserlebnissen, aus eigenen, wirklichen Situationen erwachsen. Das gilt auch noch von Meinloh und dem Rietenburger, aber sie sind die Ersten, welche, obwol aus Liebhaberei dichtend, von der literarischen Mode beeinflusst werden. Auch schon Dietmar 32, 1 ff. verlässt die Stufe des reinen Gelegenheitsgedichts (s. Scherer D. Stud. 2, 480 [46]).

Von Westen her kommt der Minnedienst, von Westen die Lust am Versemachen und literarischer Ehrgeiz. Der Rietenburger steht der alten Art noch näher, wie die mehrfache Verwendung des Natureingangs zeigt (18, 17; 19, 7), Meinloh dagegen ist bereits mehr von der romanischen Dichtung beeinflusst und knüpft nur selten das Herzenserlebnis an die Wahrnehmung eines Ereignisses in der Natur. Das einheimische Minnelied, dessen erste Blüten uns in so geringen Resten erhalten sind, wird in die niederen Kreise des Volks zurückgedrängt, auf die Strassen und Gassen. Noch bevor es ein literarisches Erzeugnis und als solches Gegenstand schriftlicher Aufzeichnung geworden war, wird es vollends in den Kreis der mündlichen Ueberlieferung gebannt und gerät in die Hände niedriger Spielleute. Denn der dichtende Adel wendet sich von ihm ab und pflegt mit literarischen Tendenzen das aus der Fremde geholte höfische Liebeslied. Der Erste aus dem Kreise der Fahrenden, der Minnelieder dichtet, ist Walther, und er biegt die Lyrik damit, nachdem er Reinmars Einfluss überwunden, wieder zurück zur Volksmässigkeit.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hausen hat nie für ein Publikum zu dessen Unterhaltung gedichtet: er ist ganz vornehmer Liebhaber, nicht berufsmässiger Dichter, aber er folgt mit Bewusstsein einer literarischen Richtung. Nie wendet er sich an seine Hörer, selbst Fragen, die an sie gerichtet erscheinen könnten, meidet er. **Veldeke** dagegen denkt sich noch eins mit dem Publikum: *der schœne sumer gêt uns an* (66, 1); *diu merlikine die uns bringent liebiu mâre* (59, 28): es ist noch die alte Tradition, der Dichter erscheint nur als der Wortführer der Menge. Anrede hat er 67, 15 *lât die welt mîn eigen sîn.* — Der Graf **Rudolf von Neuenburg**, der eben der allgemeinen modischen Strömung folgend dichtete, redet nie die Hörer an. **Gutenburg** zweimal im Leich 70, 2; 76, 28. Dagegen weder Bernger v. Horheim, noch Bligger v. Steinach. **Johansdorf** und **Rugge** lieben derartige Anreden sehr: Johansd. 86, 8; 88, 3; 88, 28; 89, 19; 94, 15; Rugge 96, 17. 22; 97, 9. 26. 29; 99, 3. 10. 11. 17. 18; 105, 30 (— Gutenb. 76, 28), oft auch schliesst er sich mit seinen Hörern ein in ein *wir, uns:* 96, 25; 97, 7. 13. 23. 32. 33. 34. 36 ff.; 98, 15 ff.; 108, 7 (vgl. Veld. 66, 1). Aus der blossen Lage des Vortrags wird man das schwerlich erklären können. Im Leich lag die Anrede näher, da er ja eine Kreuzpredigt in poetischer Form ist und in der geistlichen Poesie der Zusammenhang zwischen Dichter und Hörer stets aufs engste gewahrt blieb (vgl. auch E. Schmidt a. a. O. S. 11). Auch Johansdorf mag von geistlicher Dichtung beeinflusst sein. Aber Beide können auch hierin der volkstümlichen Tradition überhaupt folgen.

Reinmar redet die Hörer nur selten an: 161, 26; 167, 34; 171, 1. 2; und in Fragefórm 175, 10; 183, 3. Dagegen ist 179, 33 für *seht, sô würde ich,* wie b hat, mit Eps zu lesen *sô enwürde ich.*

Morungen bewahrt das alte Verhältnis und redet nicht selten zu seinen Zuhörern: einmal bittet er die Frauen um Rat, was er der Geliebten singen solle (123, 34); 129, 14. 25 hält er Umfrage im Publikum, ob Jemand die Geliebte gesehen und seine Sinne vor ihr behalten habe; in den übrigen Fällen 123, 16; 130, 34; 135, 13; 141, 1. 2. 14; 142, 34; 145, 10 sucht er überhaupt nur die Aufmerksamkeit und die Teilnahme für seine Liebeserfahrungen oder auch für die Schönheit der Geliebten zu erregen.

Hartmann hat in seinen Liebesliedern einmal Anrede an die Hörer: 209, 9 *ich möhte iu klagen und wunder sagen von maneger swæren zît;* in den auf den Kreuzzug bezüglichen Gedichten 209, 37; 218, 5. 21.

Wiederholung gleicher Worte oder Gedanken. Wortspiele. — Responsion.

Es ist bekanntlich eine Eigentümlichkeit der Volkspoesie, den Inhalt der dargestellten Empfindung oder Anschauung durch eindringliche Wiederholung gleicher oder ähnlicher Worte zum lebendigen Ausdruck zu bringen. Der germanischen Volkspoesie eignet dieses Darstellungsmittel vorzüglich. Natürlich wird auch die mittelhochdeutsche Lyrik, die, hervorgegangen aus volkstümlicher Quelle, auch in ihrer späteren

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Entwicklung nicht selten einen Teil ihrer besten Kraft aus der Volkspoesie schöpft, dieser Eigentümlichkeit nicht ganz entbehren. Man muss nun von vornherein unterscheiden zwischen denjenigen Wiederholungen, die in der stehenden Anwendung derselben Worte zur Hervorhebung einzelner Begriffe bestehen, und denjenigen, durch die eine zusammenhangende Reihe von Vorstellungen oder Empfindungen zum nachdrücklichen Ausdruck gelangen. Zu der ersten Klasse gehören die aus dem Volksepos bekannten formelhaften Beiwörter und Umschreibungen *der künec rîche, mit zühten gemeit* u. Aehnl. Analogieen hierzu bietet der Minnesang nur ganz wenige: sie sind entschieden von volkstümlichem Gepräge und treten zahlreicher erst im dreizehnten Jahrhundert in Walthers und Neidharts Lyrik und bei ihren Nachahmern hervor. Hier haben wir es mit der zweiten Klasse von Fällen zu tun, die im Minnesang durch viele Beispiele vertreten ist.

Im Voraus steht fest: nicht alle derartigen Wiederholungen, Gleichklänge und Responsionen im Minnesang sind aus volkstümlicher Quelle, also aus Ueberlieferung, herzuleiten, sehr viele, ja weitaus die meisten, verdanken ihre Entstehung der individuellen Reflexion des einzelnen Dichters. Es kommt nun vornehmlich darauf an zu unterscheiden, wann ist die Wiederholung volkstümlich-traditionell, also halb unbewusst, wann bewusst und absichtlich?

Heinzel bemerkt als Stileigentümlichkeit der altgermanischen Poesie (QF. 10, 9): „Ein aus mehreren Worten bestehender Ausdruck wird variirt, dasselbe noch einmal gesagt, gewöhnlich durch dieselben Satzglieder und in einer gewissen parallelen Form." Das ist uralt und volkstümlich, wie Heinzel durch Beispiele zeigt. Und dieselbe Eigentümlichkeit findet sich auch in den volkstümlichen Anfängen des Minnesangs. Ein Parallelismus ist eigentlich schon gegeben in der Vergleichung der Natur mit dem Leben des eigenen Innern (Scherer im Anz. I, 199 ff.; II, 324). 6, 14 *der walt in grüener varwe stât: wol der wunneclîchen zît! mîner sorgen wirdet rât: sælic si daz beste wîp!* Wolderar Freiherr v. Biedermann in seinem Aufsatz: „Ueber den Parallelism" (Johannesalbum, Chemnitz 1857, vgl. darüber auch Scherer a. a. O.) nennt das auch wirklich schon „metaphorischen Parallelismus".

Der einfachste Parallelismus ist der synonyme: zwei im Gedanken parallele Satzglieder werden neben einander gestellt, so in unserem ältesten Minnelied 37, 5 *und warte uber heide unde warte ir liebe;* 4, 30 *daz nident ander vrouwen und habent des haz.* Complicirter ist schon der Fall, wenn jedes Glied zweiteilig ist: 3, 17 *mich dunket niht sô guotes noch sô lobesam sô diu liehte rôse und diu minne mînes man;* 6, 9 *mich dünket winter unde snê schœne bluomen unde klê.* Der Parallelismus kann auch dadurch entstehen, dass im zweiten Satzgliede das Gegenteil von dem, was das erste besagt, negirt wird: 33, 1 *und bite in schône wesen gemeit und lâzen allez ungemüete.* Das führt zum antithetischen Parallelismus: 7, 1 *vil lieber friunde vâren daz ist schedelich, swer sînen friunt behaltet, daz ist lobelich;* 7, 19 *leit machet sorge, vil liebe wünne.* Bis hierher ist Alles rein volks-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tümlich, von der Anwendung dieser Stilform zu einem besonderen künstlerischen Zweck, zu einer beabsichtigten Wirkung nirgends eine Spur; sie ist unbewusst übernommen, ererbt. Etwas näher steht einer künstlerischen Absicht schon die Form des Parallelismus, in dem das zweite Glied eine Steigerung zu dem ersten bildet[29]: 8, 28 *des ich niht mohte hân noch niemer mac gewinnen;* 35, 26 *ez wære wol, und wurd ich frô: sichn kunde nieman baz gehaben.* Doch ist wol auch das noch überlieferte Ausdrucksform, deren man sich ohne Reflexion bediente. Von dem Augenblick aber, wo man dieser Stilform als einer Eigentümlichkeit sich bewusst ward, wo sie als etwas Besonderes auffiel, hörte sie auf, etwas Angeborenes oder Ererbtes, etwas Volkstümliches zu sein. Auf der Grenze mag noch stehen: 36, 32 *sist leides ende und liebes trôst und aller fröide ein wünne*, aber ganz sicher nicht mehr naiv, sondern durchaus individuell erfunden sind so complicirte doppelgliedrige Parallelismen wie 5, 23 *mir sint diu rîche und diu lant undertân swenne ich bî der minneclîchen bin; unde swenne ich gescheide von dan, sost mir al mîn gewalt und mîn rîchtuom dâ hin*, oder Häufungen von Synonymen wie 5, 30 *sît daz ich si sô gar herzelîchen minne und si âne wanc zallen ziten trage beide in herzen und ouch in sinne.*

Man wird nicht irren, wenn man bei allen Minnesängern, deren Namen wir kennen, abgesehen von den ältesten Liedern Dietmars v. Eist, die Stilform des Parallelismus und der Wiederholung als individuelle Eigentümlichkeit betrachtet. Sie alle sind sich der künstlerischen Wirkung derselben bewusst. Aber damit ist über die Art ihrer Anwendung noch nichts gesagt, vielmehr ist dreierlei möglich. Entweder die Dichter ahmen mit Bewusstsein die volkstümliche Weise des Parallelismus nach: dieser Fall ist bei den älteren Minnesängern ausgeschlossen, denn der Zug der Entwicklung geht in der ersten Zeit entschieden und rasch in directer Linie ab vom Volksmässigen zum höfisch Standesmässigen, und erst später tritt der Gegenzug ein, dessen vornehmster Vertreter Walther wird. Oder die Dichter verwenden die Kunstform, an der sie Gefallen gefunden haben, zu bestimmtem künstlerischem Zweck. Oder endlich die eigentümliche Beanlagung oder die Beschaffenheit des Stoffes erzeugt von Neuem dieselbe stilistische Form, die ähnliche Bedingungen in der volkstümlichen Poesie bewirkt hatten, so dass der Kunstdichter, der die Form des Parallelismus kennt und ihrer Wirkung sich bewusst ist, doch im einzelnen Fall sie unbewusst anwenden kann. Der zweite Fall ist, wie sich zeigen wird, weitaus der häufigste.

Gleich bei Meinloh trifft er ein: 12, 27—30 haben wir antithetischen Parallelismus, aber die Antithese, an der Spätere so grosse Freude finden, ist noch unbezeichnet. Synonymer Parallelismus 13, 4. 5. 7: *si geviel mir ie baz und ie baz. ie lieber und ie lieber sô ist si zallen ziten mir, ie schœner und ie schœner;* zwischen dem ersten und

29) v. Biedermann (a. a. O. S. 79) nennt das mit unerträglichem Fremdwort „systochastischen Parallelismus".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zweiten Satz findet ausserdem Chiasmus statt; Schema: *xa . ay, a.* Ferner sind die Wiederholungen desselben Wortes oder Gedankens ohne Parallelismus zu beachten, die SCHERER (D. Stud. 2, 458 [24]) zusammenstellt. Wenn SIEVERS-PAULS Conjectur zu Meinl. 12, 2 *senelichen* statt *semelichen* (Beitr. 2, 418) das Richtige träfe, so käme noch eine und zwar recht tautologische Wiederholung hinzu. Aber sie ist sicherlich falsch. Es ist doch offenbar die Rede von Solchen, die *werden wiben* auf eine entsprechende, angemessene Weise dienen; PAULS Einwand, *biderbe* könne nicht der Sold genannt werden, trifft nicht: *alsus* identificirt nicht, sondern vergleicht, es geht nicht auf den einzelnen Begriff eines Wortes (hier also *biderber*), sondern auf den Gedanken eines ganzen Satzes. SCHERERS Meinung, „fast möchte man vermuten, dass künstlerische Absicht dahinter (hinter diesen Wiederholungen) stecke", kann richtig sein; indess ist es auch möglich, dass sie eine Folge des noch ärmlichen Gedankenvorrats sind; der Dichter kommt in einem gewissen Gefühl der Unsicherheit mit den Ausdrücken noch nicht recht vom Flecke.

Bestimmter muss das Urteil über Veldeke lauten. Er verwendet Wiederholungen und Parallelismus, weil er sie hübsch findet. 56, 1 ff. hat ihn offenbar der Gedanke angezogen *'mine tumpheit* hat mir geschadet', in allen vier Strophen kommt das Schlagwort *tump* vor: 56, 7 *mîn tumbez herze mich verriet*, 13 *daz ist mir komen al ze rouwen, durch tumpheit*, 23 *dô wart mir daz herze enbinne von sô süezer tumpheit wunt*, 57, 3 *dô mich betrouc mîn tumber wân.* Aehnlich 57, 26 *ez kam von tumbes herzen rûte, ez sal ze tumpheit och ergân;* 58, 5 *dat quam von sinen kranken sinne, wan et im sine tumpheit riet.* Ferner 57, 39 *mir ist sîn schade vil unmære;* 58, 7 *waz obe im schade dran geschiet?* In dem ganzen Lied 57, 10 kehren zwei Gedanken in immer veränderter Fassung wieder. Das ist aber nicht etwa die eindringliche Sprache der Leidenschaft, die immer nur auf einen Punkt mit aller Energie losarbeitet, wie sie SCHERER (Vortr. und Aufs. S. 14) für den Stil der ältesten germanischen Poesie charakterisirt, sondern das ist breite Redseligkeit, die nur deshalb, weil sie eigentlich so wenig zu sagen hat, nie genug zu sagen weiss. Dass dies Urteil nicht zu hart ist, ergibt dasselbe Gedicht: 57, 21 ff. finden wir geradezu eine Spielerei mit Worten, wie sie im Romanischen üblich war, den sogenannten grammatischen Reim. Ueberhaupt, die Dame Veldekes ist recht geschwätzig: man höre doch nur das ewige *dat hê* V. 22. 23. 29. 31. 32. 34, *dat* und *des* V. 14. 15. 16. 20. 21. 22. 23. 24. 29. 31. 32. 34. 35. 36. 37. 38; 58, 2. 5. 8. 9. 10. Auch andere Lieder zeigen Veldekes Neigung, mit den Worten zu spielen: 61, 9 „ich will trotz der *nidigen blide* sein"; die beiden Stichworte kommen mehrmals vor: V. 10 (zweimal). 11. 14. 16. 17; ja zwei Lieder sind nichts weiter als eine Spielerei mit dem Worte *minne:* 61, 33, wo es vierzehnmal in vierzehn Versen vorkommt, und ähnlich 64, 34 ff.[30]). Das hat nachgeahmt Rugge

30) Auch in der Eneide 294, 8 ff. spielt Veldeke bekanntlich mit diesem Worte.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

100, 34. Nach diesen Beispielen wird es geraten sein, auch in Veldekes häufiger Verbindung von zwei synonymen Ausdrücken nichts Zufälliges, sondern individuelle Neigung zu symmetrischer Wiederholung zu erblicken, die er freilich kennen gelernt haben wird in der volkstümlichen Poesie. 57, 13 *frîlich und ân al getwanc;* 59, 22 *leit und liebes niht;* 59, 31 *sunder riuwe und âne wanc;* 59, 37 *rîch und grôz hêre;* 60, 17. 25 *edel unde fruot;* 63, 5. 6 *lûte und vrœlîche, nider unt hô;* 63, 28 *sô guot und ouch sô schône;* 64, 2 *vil ze liebe und ouch ze guote;* 65, 7 *wan si warten unde luochen;* 66, 9 *bite ich unde man;* 66, 22 *der sô wise was und ouch sô rîche,* 24 *schœniu wort mit süezem sange;* 29 *der schœnen vrowen und der guoten;* 67, 27 *stœteclîchen unde sunder wanc;* 68, 7 *daz wær unreht unde wunder.* Die Beispiele zeigen, dass der Schulausdruck „Synonymen" auf sie eigentlich nicht passt, doch bietet er sich als der bequemste. Parallelismus hat Veldeke nicht oft: 57, 11 *liehtent unde werdent lanc;* 67, 31 *wan si diu minne noch nie twanc noch ir herze ruochte enginnen.*

Zu einer höheren Kunstform wird die Wiederholung, wenn sie an respondirenden Stellen der Strophe eintritt; es entsteht dann die Responsion: 59, 30 *rehte minne sunder riuwe und âne wanc* — 60, 2 *rehte minne sunder wîch und âne wân,* beides am Schluss der beiden ersten Strophen, die dritte hat keine völlige Responsion, sondern nur *rehte minne* (60, 11). Ueber das oftmalige *dat* in 57, 10 ist gesprochen: in den ersten drei Strophen beginnt die sechste und siebente Zeile mit *dat ich* oder *dat hê.* — Das älteste Beispiel von Responsion scheint mir 38, 32 zu bieten, wo dem letzten Vers jeder Strophe eine stets wörtlich gleichlautende Waise vorgeschoben ist; es schliesst also jede Strophe mit einer Langzeile, die in ihrem ersten Teil stets gleich lautet. Ausserdem correspondiren in den beiden Männerstrophen 38, 33 *daz mich ein edeliu frouwe hât genomen in ir getwanc* mit 39, 12 *daz mir ein edeliu frouwe alsô vil ze leide tuot,* und 38, 34 *der bin ich worden undertân* mit 39, 13 *der ich vil gedienet hân.* — Auch 32, 1—12 (mit Scherer D. Stud. 2, 481 [47] fasse ich die drei Strophen als ein Gedicht) wird durch Responsion in der dritten Zeile der ersten und zweiten Strophe zusammengehalten: 32, 3 *alsô reit ein frouwe schœne,* 32, 7 *alsô redeten zwei geliebe.* Ein ähnliches Verhältnis wie 38, 32 lernten wir im Wechsel Morungens 130, 31 (s. oben S. 82) kennen, wo auch die Männerstrophen durch Responsion am Schluss eine äussere Einheit erhielten. 38, 32 fällt übrigens nach Einführung des höfischen Minnedienstes.

Veldeke hat einmal vierzeilige Responsion am Schluss der Strophe, Refrain, 60, 17—20=60, 25—28.

Hausen bietet für Wiederholung und Responsion nicht sehr viele Beispiele.

Einfache Wiederholung.

52, 12 *nôt diu mir nâhe gât;* 52, 22 *kumber der alsô nâhe gê;* 54, 10 *erst mir liep und lieber vil danne ich immer im vil lieben manne sage:* die Wiederholung wirkt im Munde der Frau hübsch.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verbindung von Synonymen (doppelgliedrige Ausdrücke).

Nur ein Beispiel 49, 13 *mir ist daz herze wunt und siech gewesen nu vil lange.* Hausens dichterischem Charakter widerstrebt jede Breite.

Parallelismus.

Synonymer: 45, 5 *sô gesæhe mînen lîp niemer weder man noch wîp getûren noch gewinnen rouwen;* 50, 23 *noch bezzer ist daz man ir hüete dan ieglich spræche sînen willen; . . . Noch bezzer ist daz ich si mîde dan si âne huote wære* (mit Anapher).

Responsion.

a) im Anfang zweier Strophen: im Gedanken stimmt überein 44, 22 *swes got an güete und an getât noch ie dekeiner frowen gunde* — 44, 31 *swaz got an frowen hât erhaben;* ein einzelnes Wort 52, 37 *wâfenâ, wie hât mich Minne geläzen* — 53, 7 *wâfen, waz habe ich getân?* Für den zweiten Fall Beispiele bei Reinmar, Walther, Lichtenstein vgl. MF. 303.

b) Refrain: Ein Ansatz dazu und lehrreich für die naturgemässe Entstehung dieser Kunstform ist 46, 26—28 im Vergleich mit 46, 38 und 47, 6—8: alle drei Strophen schliessen mit demselben Gedanken, der bald in längerer, bald in kürzerer Fassung erscheint. Ob sich der Refrain tatsächlich aus derartigen Gedankenübereinstimmungen am Schluss der Strophen entwickelt, ob also die Uebereinstimmung des Inhalts sich zuletzt wörtlich gleichen Ausdruck geschaffen hat, ist natürlich eine Frage für sich. Wirklichen Refrain hat Hausen 50, 7. 8. 17. 18.

c) Wiederkehr des Anfangsgedankens der Strophe am Schluss: 45, 21 *als ungeloubic ist ir lîp* — 35 *alleine wil sis glouben niet.* Strophenverkettung durch gleiche Reimworte nach dem Vorbild des Provenzalischen weist Spiegatis (die Lieder Fr. v. Hausen. Tüb. 1876, S. 46 ff.) für Hausen nach.

Dass Hausen verhältnismässig aller Wiederholung so abhold ist, erklärt sich aus seiner Poesie: sie charakterisirt mehr die Entwicklung als der Stillstand; die Vielstrophigkeit dient ihm weniger, einen Seelenzustand zu zergliedern als seinen Fortgang darzustellen.

Ulrich v. Gutenburg.

Verbindung von Synonymen.

69, 25 *ir schœner gruoz, ir milter segen;* 70, 24 *von dîner kür und dîner bete;* 73, 23 *mit schœnen siten und zühten,* 35 *mîn nôt und disen pîn;* 74, 21 *müelich unde sûr;* 76, 25 *frô rîche unde wîse;* 77, 27 *ûf guoten rîche schœnen lôn;* 78, 27 *gedinge unde wân* (vgl. 71, 1. 2); 79, 5 *ir sünde und grôz missetât.*

Responsion.

Am Anfang dreier Strophen: 78, 15 *ich wil iemer mê wesen holt mînem muote,* 78, 24 *ich wil iemer mit genâden belîben,* 78, 33 *ich wil niemer durch mînen kumber vermîden.* Diese drei Strophen werden dadurch als ein Lied gekennzeichnet und danach ist Scherers Bemerkung D. Stud. 1, 335 zu berichtigen.

Horheim.

Verbindung von Synonymen.

113, 5 *starc unde snel, beidiu rîche unde frî,* 11 *beidiu lanc*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unde wît, 18 *nît und ir haz*, 19 *sô rîche unde guot*, 20 *sanfte unde baz;* 114, 15 *herze unde lîp.* Ueber die Responsion 113, 1. 8—25. 32, 9. 16—17. 24 s. SPIRGATIS a. a. O. S. 46 Anm. 11.

Rudolf von Fenis sucht offenbar etwas in Gleichklang und Wiederholung.

Einfache Wiederholung.

83, 8 *sô ist mir gelungen noch baz danne wol. wan diu vil guote ist noch bezzer dan guot.* 84, 10 ist eine einzige grosse Variation auf die beiden Themata des Satzes *bî gewalte sol genâde sîn:* 84, 11 *gewaltic*, 12 *gwalte*, 15 *grôzen gwalt*, 18 *ir gwalt;* 12. 14. 16 *genâde.* Etwas Aehnliches werden wir nachher in Reinmars Gedicht 198, 28 beobachten. Fenis hat noch einmal die Verbindung *genâde und gewalt* 82, 35. Er liebt es überhaupt, wie Rugge, Stellen aus früheren Liedern in den späteren zu wiederholen: 80, 2 *nu hân ich von ir weder trôst noch gedingen* = 80, 27. Sein Lieblingswort ist *gedinge*, vgl. oben S. 40.

Verbindung von Synonymen.

83, 2 *diu mich sol machen vrô vrœlich gemuot;* 83, 6 *an vröuden richer noch hôher gemuot.*

Parallelismus.

Synonymer: 82, 7 *so gedenke ich mir und ist daz mîn gedinge.*

Responsion.

Bei Fenis ausserordentlich ausgebildet. a) Am Anfang der Strophen: 84, 19 *swer sô stœten dienest kunde* — 84, 28 *swer sô langez biten schildet*, man wird daher die beiden Strophen, die mit 84, 10 nicht innerlich zusammenhangen, als ein Gedicht für sich zusammenzufassen haben. Die Strophe 84, 10 steht auch schon durch das allein in ihr enthaltene Wortspiel mit *gewalt* und *genâde* für sich da.

b) Am Ende zweier Strophen: 83, 2 *diu mich sol machen vrô vrœlich gemuot* — 83, 10 *von der mîn herze niht scheiden ensol.*

c) Im Innern der Strophen: in dem Lied 80, 25.

Zuerst die Gliederung, die das Lied als Einheit erscheinen lässt. Der Schlussgedanke einer jeden Strophe wird im Anfange der folgenden wörtlich wieder aufgenommen: 81, 5 *nu wære mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze* — 81, 6 *Ez stêt mir niht sô. ich enmac ez niht lâzen;* 81, 13 *ist ez ir leit, doch dien ich ir iemer mêre* — 81, 14 *Iemer mêre wil ich ir dienen mit stœte;* 81, 21 *ez wellent durch daz niht von ir mîne sinne* — 81, 22 *Mîne sinne welnt durch daz niht von ir.* Diese Responsion, welche die einzelnen Strophen straff an einander fügt, ist bei Keinem der älteren Minnesänger so stark ausgeprägt, wie bei Fenis. Aehnlich ist etwa Rugge 101, 22. 23; Morungen 124, 38; 125, 1. An Hausen 50, 23. 27 sieht man, wie derartiges entstehen kann.

Ferner stimmen die letzten Zeilen in allen vier Strophen dem Gedanken nach überein: 81, 5 *nu wære mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze;* 81, 13 *ist ez ir leit, doch dien ich ir iemer mêre;* 81, 21 *ez wellent . . niht von ir mîne sinne;* 81, 29 *wan sîn kan mich niemer von ir vertrîben.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dem gegenüber nun hebt die Responsion auch die einzelnen Teile des Gedichts von einander ab. Es entsprechen sich nämlich die beiden vorletzten Zeilen der ersten beiden Strophen 81, 4 *unde al mîn stæte gehelfen niht mac* — 81, 12 *unde ez mich leider kleine vervât*, während in den beiden letzten Strophen die zwei letzten Zeilen dem Sinn nach etwas enger zusammengehören, als die beiden letzten Zeilen der übrigen Strophen. — Die dritte Strophe nimmt eine Sonderstellung ein: sie nähert sich einerseits den beiden ersten dadurch, dass sie am Schluss Gedanken der Schlussverse dieser an etwas veränderter Versstelle wiederholt, andererseits bereitet sie durch die Abweichung auch schon die vierte Strophe vor, die für sich allein steht: 81, 19. 20 *ich diene ie dar da ez mich kan kleine vervân. nu lieze ich ez gerne, möhte ich ez lân* klingt an sowol an 81, 12 *unde ez mich leider kleine vervât*, als an 81, 5 *nu wære mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze.* Die vierte Strophe steht, abgesehen von der Schlusszeile und der Verknüpfung mit dem Schluss der dritten Strophe, ganz für sich allein da.

Merkwürdig ist auch die Responsion von 81, 30. Zu vorderst ist zu bemerken, dass die ersten beiden Strophen ein selbständiges Lied bilden: der Dichter sagt, er habe seine Sorgen loswerden wollen, es sei ihm nicht geglückt, da Frau Minne ihn in einen solchen Liebeswahn gebracht habe. Da sie das nun einmal getan, will er sich auch nicht mehr gegen seine Liebe sträuben, aber Frau Minne seinen Kummer klagen, die ihm wol zu helfen vermag. Das ist ein ganz befriedigender Schluss; die folgenden drei Strophen bringen einen ganz neuen Inhalt. Sie bilden wieder für sich ein selbständiges Lied, wie auch die Responsion zeigt. Diese hebt mehr die Dreiheit der Teile als die Einheit des Ganzen hervor: die zweite Strophe ist das Bindeglied; sie correspondirt einerseits in ihrer drittletzten Zeile mit der drittletzten Zeile der ersten Strophe: 82, 9 *so ich bî ir bin, des trœstet sich mîn sin*[31]) — 82, 16 *so ich bî ir bin, daz tætet mir den muot* und ausserdem ist sie noch dadurch mit der ersten Strophe enge verknüpft, dass sie auch mit *so ich bî ir bin* beginnt, andererseits correspondirt sie auch mit der dritten Strophe auf doppelte Weise: ihre zweite und dritte Zeile entspricht dem Sinne nach der zweiten und dritten Zeile der dritten Strophe: 82, 13. 14 *als der sich nâhe biutet zuo der gluot: der brennet sich von rehte sêre* — 82, 20. 21 *er tuot mir als der fiurstelîn daz lieht: diu fliuget dran, unz si sich gar verbrennet*, ferner entspricht in den vierten Zeilen der beiden letzten Strophen sich das *ir grôziu güete mir daz selbe tuot* und *ir grôziu güete mich alsô verriet.* Fenis' Ruhm als Dichter gewinnt durch diese Aufdeckung derartiger Responsionen nichts. Aber abgesehen von der Bedeutung, die diese Betrachtungen für die Textgestaltung, wie sich eben zeigte, haben, sind sie lehrreich für den hohen Grad von Künstlichkeit, bis zu dem das Dichten und Componiren — denn die Responsionen finden natürlich in der Musik ihren entspre-

31) In der ersten Strophe ist wol mit Paul (Beitr. 2, 436) 82, 6 nach *sêre* ein Kolon und nach *bin* ein Komma zu setzen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chenden Ausdruck — in den hohen Gesellschaftskreisen schon damals gediehen war.

d) Responsion zwischen Anfang und Ende eines Liedes: 83, 11 *ich hân mir selben gemachet die snœre* — 83, 24 *den kumber hân ich mir selber getân:* das Gedicht kehrt am Schlusse zu dem Accorde, mit dem es begonnen, zurück, alle Töne der Empfindung, die dazwischen angeschlagen werden, sind nur Zerlegungen dieses einen Grundaccordes. Reinmar, dessen Lyrik durchaus zuständlich ist, liebt diese Form des poetischen Stils, wie wir sehen werden.

Bligger v. Steinach.

Responsion am Anfang der Strophe: 118, 19 *er fünde* — 26 *befünde ich noch* — 119, 6 *ich fünde noch:* die zweite Strophe correspondirt sowol mit der ersten als mit der zweiten und gibt so ein Vermittlungsglied zwischen ihnen ab.

Johansdorf.

Einfache Wiederholung.

94, 36 *wie vil mir doch von liebe leides ist beschert! waz mir diu liebe leides taot* mit Oxymoron; ebenso 91, 20 *und wil si, ich bin vrô; und wil si, so ist mîn herze leides vol.*

Verbindung von Synonymen.

Bei Johansdorf nicht sehr beliebt: 88, 36 *tiuret unde ist guot*; 90, 32 *wîze rôte rôsen, blâwe bluomen, grüene gras, brûne gel und aber rôt, dar zuo des klêwes blat.* Die Häufung von Synonymen zur Naturschilderung ist unter den älteren Minnesängern sonst nicht üblich. 92, 10 *reine und alles wandels vrî.*

Parallelismus.

a) Synonymer: 89, 9 *swaz ich nu gesinge, deist allez umbe niht: mir weiz sîn niemen danc; ez wiget allez ringe. dar ich hân gedienet, da ist mîn lôn vil kranc;* 91, 29 *swâ zwei herzeliep gefriundent sich unde ir beider minne ein triuwe wirt;* 94, 36 *wie vil mir doch von liebe leides ist beschert! waz mir diu liebe leides tuot!* Ein durch andere Satzglieder durchbrochener Parallelismus liegt vor 92, 31 *swenn daz alsô ergienge, sô wurde ich von sorgen frî (ir genâde stânt dâ bî), ob si mir des verhienge.* Eine nicht unähnliche Art, die parallelen Satzglieder durch dazwischen gestellte Satzteile zu unterbrechen, ist dem Stil der altgermanischen Poesie eigen (Heinzel a. a. O. 10 ff.; Hildebrand Sachsensp. S. 123). Auch Wolfram liebt das. Ob zwischen all dem ein directer Zusammenhang und in welcher Art waltet, bedarf noch näheren Aufachtens.

b) Antithetischer: 88, 37 *wan sol mîden bœsen kranc und minnen reiniu wîp;* 89, 3 *kunden si ze rehte sich bewarn, für die wil ich ze helle varn. die aber mit listen wellent sîn, für die wil ich niht vallen.* Der Gegensatz von verabscheuenswerter Sünde und liebenswürdiger Frömmigkeit ist geistlichen Ursprungs. Und wie wir schon wiederholt eine Beeinflussung Johansdorfs durch die geistliche Poesie wahrscheinlich fanden, so dürfen wir auch wol in seiner Neigung zu Parallelismus des Ausdrucks sie wieder erkennen. Auch seine Satzanordnung

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

92, 1 *allez daz ich ie gewan, het er mir daz genomen, daz möhte er mir mit sînen mæren büezen* findet ihr Analogon in geistlicher Poesie, wo es beliebt ist, den Hauptbegriff des Satzes herauszuheben und an die Spitze zu stellen (vgl. Heinzel Heinrich v. Melk S. 3; Rödiger Zs. 19, 317). Johansdorf liebt, wie Rugge, Anknüpfung der Sätze mit *nu* (namentlich beim Imperativ): 86, 19. 27; 87, 21 (zweimal). 30. 33; 88, 3. 29; 89, 27. 30. 32. 38; 90, 9. Auch das ist häufig in der geistlichen Poesie: Litanei 220, 25. 27; Heinrich v. Melk Erinn. 597. 607. 610. 616. 630. Vergleichen lassen sich besonders Stellen wie Johansd. 87, 21 *nu min herzevrowe, nu entrûre niht ze sêre* und Litan. 220, 25 *nu du wâriu margarite, nu wasche mich mit dem rôre.*

Responsion.

a) Am Ende zweier Strophen: 89, 30 *swen nu sîn kriuze und sîn grap niht wil erbarmen, daz sint von ime die sælden armen* — 90, 3 *swem disiu rede niht nâhe an sîn herze vellet, owê war hât sich der gesellet!* — Refrain von einer Zeile 90, 23. 31.

b) Im Innern der Strophen: in dem Zwiegespräch 93, 12 sind die Reden der Liebenden von Strophe 2 an so verteilt, dass in jeder erst zwei Zeilen vom Mann, dann zwei von der Frau und dann je eine von Mann und Frau gesprochen wurden. Dieser Gliederung entsprach offenbar die Melodie, vgl. das oben (S. 82) über Mor. 130, 31 Gesagte.

Rugge.

Er liebt es, einzelne Worte oder Sätze zu wiederholen oder wieder anklingen zu lassen; ausserdem hat er auch Responsion, über die bereits E. Schmidt (a. a. O. 6—8) gehandelt hat. 110, 8 ff. wird aber trotz der Responsion Reinmar zuzuschreiben sein. — Für die häufige Wiederholung des Oxymoron *tumben mannes wîser rât* im Leich möchte ich an sprichwörtliche Wendungen erinnern, wie Freidank Grimm[1] 85, 11 *manec man hât wîsen muot, der doch vil tumpliche tuot. Mit* (bei) *tumben tump, mit wîsen wîs, daz was ie der werlde pris,* vgl. Wigal. 40, 26 *den tumben tump, den wîsen fruot* und die anderen Stellen, die W. Grimm Freid. p. XCV anführt, dazu noch Freid. 82, 8 *wîsiu wort unt tumbiu werc diu habent die von Gouchesberc.* Die äusserlich weise tuende Torheit wird verspottet: es sei wirklich weise sein besser, als es nur scheinen, ja den *tumben* als *tump* zu gelten, das sei geradezu das Rühmlichste (*der werlde pris*), wenn man nur *den wîsen* klug erscheine. Aus dieser Vorstellung heraus hat auch Rugge gedichtet und seine Worte erhalten, wenn man das beachtet, die reizvolle Farbe schalkhaften Humors.

Reinmar.

E. Schmidt (a. a. O. S. 9) sagt: „Wenn wir die Vielstrophigkeit der Hausenschen Lieder in Erwägung ziehen, so bietet er verhältnismässig wenig (Responsionen)." Das habe auch ich zu zeigen versucht. „Dasselbe gilt in noch höherem Grade von Reinmar." Das muss ich in Abrede stellen. Wenn ihm vielleicht auch Wiederholung und Responsion nicht so zur Manier geworden ist, wie Rugge und Fenis, so hat er doch immer soviel davon, dass es misslich ist, bei der Entscheidung, ob ein

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lied Reinmar oder Rugge gehört, diese Stileigentümlichkeit zum Kriterium zu machen.

Einfache Wiederholung.

Sehr häufig. 158, 21 *ich wil von ir niht ledic sîn*, 158, 34 *von ir gebote wil ich niemer werden frî* darf zwar nicht angeführt werden, da die Strophe 158, 31 ein Lied für sich ist (s. Anhang II), aber 162 8. 19 *versuochen;* 162, 34 *ez tuot ein leit nâch liebe wê: sô tuot ouch lihte ein liep nâch leide wol;* 163, 15 (*der wec*) *der von der liebe gêt unz an daz leit* — 163, 17 *ûz leide in liep, derst mir noch unbereit;* 171, 1 *wunder,* 21 *wunderliche;* 5 *unstætekeit,* 11 *stætecliehen,* 31 *stætekeit,* 6. 28 *unsanfte;* 177, 37 *stæten wiben tvot unstæte wê. wære ich .... unstæte;* 176, 5 *aller sælde ein sælic wîp* — 176, 21 *tuoz durch dîne sælekeit;* über 187, 38; 188, 38 vergl. Anhang II; 190, 4 *si lât mich verderben alsus gar* — 190, 24 *unde si mich sus verderben lât;* 190, 20. 23 *genâde;* 190, 17 *ergât* — 190, 21 *ergê;* 192, 9. 12 *sinnic;* 194, 26 *lâ stân! lâ stân!* (Anapher, dagegen ist das dreimalige *dâ* 185, 1. 2. 3 ausser anderen Indicien ein Grund, das Lied Reinmar zu entziehen. Eine solche Wiederholung des *dâ* hat der von Kolmas MF. 120, 17; Heinrich v. Melk 892. 912. 943). Grammatischen Reim hat Reinmar 176, 16 ff. *erliten .. erleit, gebiten ... bete.* Bis zum Spiel mit Worten steigert sich diese Manier in dem Gedicht 198, 28: *wol im der nu vert verdarp!* 34 *derdir ist verdorbenê;* 199, 2 *sol ab ich verderben, son verdarp nie man lobelicher;* 199, 5 *sît ich unverdorben bin;* ferner 198, 35 *man sol sorgen: sorge ist guot; âne sorge ist nieman wert* — 199, 4 *sorge und angest stât mir wol* — 199, 21 *sorge manicvalt;* besonders mit *liep* und *leit:* 198, 29 *der hât hiure leit verklagt,* 199, 8 *wer hât liep ân arebeit?* 199, 11 *wie mac leit an im gewern dem von liebe liep geschiht? ich muoz leider fröide enbern, liebes des enhân ich niht, wan ein liep daz mîn niht wil. wenne sol ich lieben tac an dem geleben?* Regel (Germ. 19, 153) will diese Stilmanier „in den wenigsten (also doch in einigen?) Fällen als Spielerei oder Künstelei, vielmehr als etwas Volkstümliches" auffassen. Das halte ich für verkehrt: Keiner steht dem volkstümlichen Stil ferner, als der ganz mit sich selbst beschäftigte Reinmar. Hervorgerufen sind die erwähnten Wiederholungen durch die bewusste Absicht, seine Empfindung nach allen ihren Seiten hin zur Schau zu stellen. In MF. finden sich noch eine Reihe von Wiederholungen desselben Gedankens, die den Eindruck machen, als wäre der Dichter so confus gewesen, dass er von einer Strophe zur andern bereits vergessen hätte, was er eben gesagt: aber sie sind Reinmar nicht aufzubürden, sondern durch richtigere Sonderung der einzelnen Strophen gleichen Tones zu beseitigen, was im Anhang II mehrfach geschehen ist.

Verbindung von Synonymen.

Ziemlich häufig bei Reinmar und bezeichnend für seine Ueberschwänglichkeit, die ohne Gedrungenheit des Ausdrucks ins Weichliche zerfliesst. 157, 22 *gehelfen noch gescheiden von der swære;* 162, 38

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit bescheidenlicher klage und gar ân arge site; 163, 30 *al mîn trôst und al mîn leben;* 167, 34 *nû rætent unde sprechent;* 171, 13 *manegen muot und wunderliche site;* 173, 6 *ich mac und ouch getar;* 173, 34 *mîn lôn und ouch mîn ende;* 174, 10 *nôt und arebeit;* 191, 17 *beidiu daz herze und al den sin;* 193, 26 *übel und anders danne wol.* Die Synonyma sind durch andere Satzglieder getrennt: 152, 1; 165, 15. 24; 183, 1 vgl. Anhang II.

Parallelismus.

a) Synonymer: 150, 9 *daz klage ich unde müet mich dicke sêre;* 155, 27 *diu werlt verswiget mîniu leit und saget vil lützel iemer wer ich bin;* 159, 23 *deiz sô reine welen kan und mir der süezen arebeite gan;* 159, 28 *swaz jâre ich noch ze lebenne hân, swie vil der wære;* 159, 40 *sô wil ichz tougenliche tragen und iemer heln;* 160, 6 *daz beste daz ie man gesprach od iemer mê getuot;* 163, 28 *der ir lop gerner hôrte und dem ie ir genâde lieber wære;* 164, 17 *daz ich von wîbe niemer mit der nôt gescheide noch daz mir nie sô wê geschach;* 178, 3 *vert er wol und ist er vrô.*

b) Antithetischer: 188, 20 *war umbe ich alsô trûric lebe und âne wunneclîchen muot,* vgl. 193, 26.

c) Durchbrochener synonymer Parallelismus 158, 23 *daz beste gelt der fröiden mîn daz lît an ir, und ailer mîner sælden wân;* 150, 10 *ez wirt ein man der sinne hât vil lihte sælic unde wert, der mit den liuten umbe gât;* 165, 24; 183, 1.

d) Ein sehr kunstvoller mit Chiasmus verbundener antithetischer Parallelismus liegt vor 168, 30 *ich was frô und bin daz ..., michn wende es got aleine. michn beswære ein rehte herzelîchiu nôt, mîn sorge ist anders kleine:* hier enthalten beide Sätze denselben Sinn; 166, 23 nach Pauls Conjectur *unmære ich ir, daz ist mir leit: so enmært mir nie sô liep, kund i'z volenden:* hier ist der zweite Satz die Umkehrung des ersten, dessen beide Glieder positiv gemacht sind; 195, 28 *spræche ein wîp 'lâ sende nôt', sô sunge ich als ein man der fröide hât. sus muoz ich trûren an den tôt, sît ir mîn langez leit niht nâhe gât,* ebenso, nur dass hier der zweite Satz als wirklich dem ersten als nur gewünschten gegenübergestellt ist.

Responsion.

a) Am Anfang der Strophen: 151, 17. 25, beide Strophen beginnen mit *genâde;* 173, 20 *wart ie guotes und getriuwes mannes rât, sô ...,* 173, 27 *wart ie manne ein wîp sô liep als si mir ist, sô ...;* 176, 16. 27 beide Strophen fangen mit *frouwe* an, ebenso 190, 27. 36 (V. 36 ist wol mit *A frowe* zu lesen und *ἀπὸ κοινοῦ* anzunehmen); 169, 3 und m Walther 3 (MF. 299) *'ich wil'.*

b) Am Ende: 176, 15—177, 9 *frouwe;* 164, 18. 20—27. 29 *geschach: sach — ensprach: sach.*

c) Im Innern: 181, 13 hat kunstvolle Responsion: in den zweiten Zeilen der ersten beiden Strophen kommt *gedanke* vor, dadurch werden die beiden Strophen als Einheit hervorgehoben gegenüber der dritten, die mit *gedanken* beginnt. Für diese Sitte, mehre Strophen hinter einander

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit demselben Worte anzufangen, ist Reinm. 181, 13 ältestes Beispiel. anders ist es mit der Vereinigung von nur zwei Strophen durch gleiches Anfangswort, wie Reinm. 151, 17. 25; das hat schon Hausen 52, 37. — Die Verknüpfung des Schlusses einer Strophe mit dem Anfange der nächsten durch Wiederholung desselben Wortes, die wir bei Fenis und Rugge wahrnehmen, hat auch Reinmar 164, 19. 21 *owê;* 163, 29. 31—32. 34 Verknüpfung durch gleiche Reime *min : sin — gesin : min;* 185, 32 *si sagent mir alle, trüren stê mir jæmerlichen an* — 33 *Sit si jehent wie wol mir fröide zeme.*

In 198, 4, dessen Unechtheit mir wahrscheinlich ist, hat man in Folge des durchgeführten grammatischen Reims eine sehr künstliche Responsion. — Responsion erkenne ich auch in 187, 6 ff. *daz ez mich zewære müete, unde iedoch sô sêre niet daz ers iht genieze* — 187, 16 *daz müet mich doch eteswenne, unde iedoch dar umbe niht daz ich welle minnen.*

d) Wiederkehr des Anfangsgedankens am Schluss des Gedichts: 154, 32—155, 26; 164, 12—29 *ich sach si — ich si sach* (dadurch als ein vollständiges Lied erwiesen, s. Anhang II) vgl. auch 164, 19. 20 *owê ... ich umbe sach* — 21 *owê.* Auch 190, 4 *si lât mich verderben alsus gar* — 24 *unde si mich sus verderben lât.*

Morungen.

Einfache Wiederholung.

124, 8 *vil wiplich wip;* 125, 3 *solde ab ieman an im selben schuldic sîn, sô het ich mich selben selbe erslagen.* — Durch die drei ersten Strophen des Liedes 125, 19 ff. zieht sich gleichsam den Grundton angebend der Wortstamm *wünne*: V. 19. 26. 27. 31. 33. 37. Die vierte Strophe bildet den Abschluss zusammenfassend und steht auch formal für sich da durch die anaphorische Wiederholung des *sælic* am Anfange der ersten beiden Verse. — 125, 6 *unde ich si vil gerne sach, noch gerner danne ich solde:* 128, 15 *ôwê mîner besten zît und ôwê mîner ... tage;* 128, 36 *getriuwen man* — 38 *mit triuwen* — 40 *mit triuwen,* — 129, 2 *triuwen;* 132, 19 ff. *herzeliebe ... leide, herzeliebe ..., liep ... leide, liep .... leide:* da diese Strophe inhaltlich gar nichts gemein hat mit den vier vorangehenden desselben Tons, so wird man sie wol als selbständig betrachten müssen; darauf führt auch die Wiederholung der gleichen Worte, die in den übrigen Strophen nichts Entsprechendes haben. 137, 32 *daz ich lieber liep .. nie gewan. nâch der liebe sent mîn herze sich;* 138, 31 *swenn si wil, sô füeret si mich hinnen* — 36 *swenne sô si wil, sô gêt si dort her;* 140, 23 *und wünsche ir des* — 31 *und wünsche ir des;* 147, 4 *senftiu tœtærinne, war umbe welt ir tœten mir den lîp ... tœtet;* 147, 11 *sêle .. sêle,* 14 *sêle,* 15 *sêle.*

Anapher: 126, 1 *sælic sî diu süeze stunde, sælic si diu zît;* 141, 1 *seht an ir ougen .., seht an ir kel;* 128, 15 *ôwê ... und ôwê.* Auffällig mit dreimaliger Wiederholung 133, 31 *schœne unde schœne unde schœne, aller schônist;* mir ist das wieder begegnet nur bei Neifen 49, 18 ff. *diu guote, diu guote, diu guote, diu reine* im

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Refrain und Steinmar MSH. II, 157 a *schœne schœne schœne schœne, træste mich.* — Originell ist auch Morung. 137, 21 *neinâ nein, neinâ neind neinâ nein,* 24 *jâ, jâ jâ jâ jâ jâ jâ jâ.*

Verbindung von Synonymen.

Die doppelgliedrigen Ausdrücke sind bei keinem Minnesänger so häufig als bei Morungen: 122, 5 *licht unde breit;* 122, 15 *fier unde frô* (vgl. 122, 25. 26); 123, 14 *diu hœhste und ouch diu beste;* 123, 33 *ir spot und ouch ir haz* (ebenso 128, 8); 124, 5 *âne fröide und âne wünne;* 125, 10 *dise nôt und diu klagenden leit;* 125, 28 *luft und erde, walt und ouwe;* 125, 30 *ein hügender wân und ein wünneclicher trôst;* 126, 22 *den lîp und al die maht;* 130, 15 *ir tugende und ir schœne;* 130, 20 *ir man*[32]) *und ir dienst;* 130, 22 *dur triuwe und dur guot;* 26 *an fröiden siech und an herzen wunt;* 28 *ir ougen klâr ... und ir rôsevarwer munt* (in dieser Strophe kommen, die parallelen Satzglieder mitgerechnet, 6 solcher Doppelglieder vor); 32 *ze frouwen und ze liebe;* 131, 18 *leit noch arc;* 132, 17 *trûret unde weinet;* 24 *fröud unde wünne;* 27 *ist ir liep mîn leit und ungemach* (nach ABC); 133, 5 *mit tugenden und mit werdekeit;* 13 *leitliche blicke und grœzliche riuwe;* 14 *daz herze und den lîp;* 135, 1 *ze hôh und ouch ein teil ze verne;* 136, 5 *liljen wîz und rôsen rôt;* 138, 11 *herzeclicher minne und ganzer stætekeit;* 4 *rât unde hilf;* 24 *teilen unde welen;* 139, 22 *fröiden rîch und trûrens kranc* (zu dieser Ausdrucksweise vgl. Neidh. 15, 37; Parz. 584, 10); 24 *sêre ranc unde swanc;* 140, 27 *mit der klage unde mit der nôt;* 143, 4 *fröidelôser tage ... und sender jâre;* 15 *leit und herzeswære;* 145, 14 *schœne und für elliu wîp gehêret;* 147, 17 *verdâht unde unfrô.*

Seltener sind dreigliedrige Verbindungen: 122, 1; 128, 25.

Ein Doppelpaar 122, 25. 26. Asyndetisch: 122, 1; 126, 28; 129, 10; 141, 23; 142, 19; 144, 29; 145, 13.

Zu beachten ist, dass bei Morungen entschieden die doppelgliedrigen Verbindungen von Substantiven und Verben über die eigentlich volkstümlichen von Adjectiven überwiegen.

Parallelismus.

Synonymer: 123, 20 *muoz ich an fröiden mich twingen unde trûren;* 125, 5 *ichs in mîn herze nam unde ich si vil gerne sach;*

32) Diese Herstellung Haupts behalte ich bei, ohne ihre Gewagtheit zu verkennen. Gegen die von Paul (Beitr. 2, 549) vorgeschlagene spricht: 1) Die harte, bei Morungen durch nichts Aehnliches belegte Kürzung *eigen* (*nâr* 123, 8 ist anders). 2) Dass V. 20 dann eine Hebung zu viel hat und sich V. 9 schwer um eine Hebung vermehren lässt (das '*noch*' Pauls befriedigt nicht). 3) Die Bemerkung, dass Haupts Conjectur Lehns- und Dienstverhältnis vermische, trifft nicht: *dienestman und ir eigen* könnte allenfalls heissen „ihr Dienstmann und ihr Höriger, Leibeigener", ist aber wahrscheinlich von Morungens Hörern gar nicht mehr so verstanden worden; denn zu seiner Zeit bedeutete *eigen* im Gegensatz zu *dienestman*, dem Ministerialen eines Königs der Fürsten, den Ministerialen eines freien Herren oder Mittelfreien (s. v. Fürth Ministerialen S. 67 ff.; Gengler Swbsp. S. 244). Nach diesem Sprachgebrauch konnte also Niemand bei demselben Herrn zugleich *dienestman* und *eigen* sein. Haupts '*ir man und ir dienst*' heisst 'ihr Vasall und ihr Dienstmann', was zweierlei ist und was man zugleich sein konnte.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

128, 2 *daz ich ie sô vil gebat und geflêhte an eine stat;* 130, 4 *der lese dise nôt und gewinne künde der ... sünde;* 131, 12 *swaz er minne und daz im wol behage;* 132, 11 *wolte si mîn denken* (Infinitiv) *für daz sprechen und mîn trûren für die klage verstân;* 133, 7 *daz si mir verseit ir genâde und minen dienest sô verderben lât;* 136, 21 *wie ich si minne und wiech ir holdez herze trage.* Dreigliedrig: 126, 1; 126, 16; zwischen zwei Perioden findet der Parallelismus statt: 125, 34—36; 128, 5 *swige ich unde singe niet* (antithetischer Parallelismus), *sô sprechent si daz mir mîn singen zæme baz. spriche ab ich und singe ein liet, sô muoz ich dulden beide ir spot und ouch ir haz.* Asyndetisch: 137, 14.

b) Antithetischer: 131, 5; 131, 18 und zwischen zwei Perioden 126, 24 *mich enzündet ir vil liehter ougen schîn same daz fiur den dürren zunder tuot, und ir fremeden krenket mir daz herze mîn, same daz wazzer die vil heize gluot.*

c) Verbindung beider, äusserst künstlich in der Str. 134, 14—24. Sie besteht im Ganzen aus drei Gliedern, ein jedes dreiteilig, das letzte verlängert: I. erster Stolle 1. *ez tuot vil wê,* — 2. *swer herzecliche mirnet an sô hôhe stat* — 3. *dâ sîn dienest gar versmât.* — II. zweiter Stolle 1. *sîn tumber wân vil lützel drane gewinnet,* — 2. *swer sô vil geklaget* — 3. *da'z ze herzen niht engât.* — III. Abgesang. 1. *er ist vil wîs,* — 2. *swer sich sô wol versinnet daz er dienet dar* — 3. *dâ man dienest wol enpfât* 2a. *und sich dar lât* — 3a. *dâ man sîn genâde hât.* Die beiden Stollen enthalten in ihren je drei Teilen denselben Gedanken, stehen also in synonymem Parallelismus, der Abgesang bringt dazu die Umkehrung des Gedankens in dreiteiliger Antithese, steht also zu den Stollen in antithetischem Parallelismus. Er besteht aus zwei Teilen: der erste ist dreigliedrig, wie die Stollen, und hat auch dieselben Reime, der zweite Teil enthält eine Wiederholung der letzten beiden Glieder des ersten Teils. Man möchte gern die Musik zu dieser kunstvoll gegliederten Strophe kennen. Da sie übrigens für sich einen befriedigenden Sinn gibt und in den folgenden Strophen desselben Tons keine Spur einer ähnlichen Symmetrie sich zeigt, so wird sie als selbständiges Gedicht zu betrachten sein. Zu beachten ist, dass sie gnomischen Inhalts ist: auch Reinmar v. Zweter hat in seiner Spruchform eine auffallende Symmetrie ausgebildet.

Responsion.

a) Im Anfang der Strophen. In dem Wechsel 130, 31 ff. beginnen die beiden von der Frau gesprochenen Strophen mit *owê*, während die Einheit der Mannesstrophen durch deren zweizeiligen Refrain hergestellt wird. In dem andern Wechsel (143, 22) fangen alle vier Strophen mit *owê*, in 137, 10 beide Strophen mit *frouwe* an. — Künstlicher ist die Responsion in dem vierstrophigen Liede 137, 27 ff. Die ersten drei Strophen, die an die Geliebte gerichtet sind, wie aus der directen Anrede hervorgeht, sind enger verbunden: die ersten beiden beginnen mit *ob ich* (V. 27. 34), die dritte, ein wenig selbständiger, mit *ob du.* Die vierte Strophe richtet sich an die Hörer, redet von der Dame in der dritten Person und steht

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch äusserlich für sich da, doch wird der Zusammenhang mit dem Ganzen dadurch gewahrt, dass ihre drittletzte Zeile 138, 14 *habe ich dar an missesehen, daz ist mir leit* correspondirt mit der entsprechenden Zeile der ersten Strophe 137, 31 *habe ich dar an missetân, die schulde rich.* Diese Beobachtungen sind, wie gesagt, nicht nur lehrreich für die Kenntnis der Kunst des Strophenbaus, in der, wie man sieht, ein feiner, weit entwickelter Formensinn sich offenbart, sondern auch für die Textherstellung. 139, 19 ff. stehen die zweite und dritte Strophe durch die Responsion am Anfang *ich vant si... eine* (139, 29. 30; 140, 1. 2) in engem Zusammenhang, die erste, die nur mit *ich* beginnt, für sich. Daraus, wie auch aus der Betrachtung des Inhalts, ergibt sich, dass die erste Strophe zur letzten zu machen ist; denn in dreistrophigen Gedichten müssen die ersten beiden Strophen gleichsam als Stollen gegenüber der dritten, mehr selbständigen, dem Abgesang entsprechenden zusammengehören, wenn überhaupt Responsion stattfindet (vgl. z. B. die gleich zu besprechende Responsion von 127, 1 ff.). Auch der Sinn ist bei meiner Anordnung besser; der Dichter erzählt von drei Augenblicken seines Liebeslebens: einsame Begegnung und Geständnis der Liebe, einsame Begegnung auf der Zinne und volles leidenschaftliches Verlangen, Zusammentreffen auf der Heide beim Tanz — eine treffliche Steigerung. 138, 17 ff. ist mit Berücksichtigung der Responsion und des Inhalts folgendermassen zu ordnen. Die erste Strophe 138, 17, die zweite 138, 33: beide beginnen mit *ich wæne.* Darauf folgt, schon selbständiger, als dritte 138, 25, die durch das *swenn si wil* (V. 31) sich auf die zweite (V. 35 *swenne sô si wil*) zurückbezieht. Die vierte und letzte Strophe 139, 11 ist am selbständigsten: sie klingt nur durch 139, 11 *wê waz rede ich?* an die erste Strophe (V. 21 *wê wie tuon ich sô?*) an, ganz ebenso wie in dem vierstrophigen Liede 137, 27 ff. die vierte Strophe, die selbständigste, durch Responsion (138, 14) auf die erste (137, 31) zurückweist. 139, 3 ist als einzelne Strophe für sich ganz abzusondern, wofür auch noch Folgendes spricht: 139, 6 *ir liehter schîn sach mich güetlîch ane* wäre eine unpassende Wiederholung von 138, 38 (*si*) *siht mich an reht als der sunnen schîne* und unmöglich kann Morungen in demselben Gedichte erst die Geliebte (138, 38) mit dem Glanz und dann seine gehobene Stimmung mit der Höhe der Sonne (139, 10) vergleichen.

b) Im Innern (ausser dem, was schon bei a besprochen ist): 127, 34 steht vor jeder drittletzten Zeile *ôwê,* wahrscheinlich auch musikalisch durch eine längere Verzierung hervorgehoben. Interessant ist, dass, wie aus 140, 14 hervorgeht, die Dame dieses *ôwê* bemerkt und dem Dichter vorgeworfen hat. In 124, 32 ist vielleicht die zweite Strophe mit der ersten durch Wiederholung ihrer Schlussworte verknüpft, indess ist die Herstellung in MF. höchst unsicher, s. Haupts Anmerkung.

c) Am Ende: 127, 1 ff. schliesst jede Strophe mit einem zweizeiligen Ausruf, der in der ersten Strophe mit *ôwê,* in der zweiten mit *ôwê jâ,* in der dritten mit *jâ* beginnt; die zweite Strophe ist also wieder die vermittelnde.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Refrain in den Mannesstrophen des Wechsels 130, 31 ff.

Hartmann.

Einfache Wiederholung.

205, 15 *sît sinne machent sældehaften man und unsin stæte sælde nie gewan, ob ich mit sinnen niht gedienen kan;* das Wort *wandel* oder seine Zusammensetzung wird durch die drei Strophen 205, 10—206, 9 wiederholt (205, 12. 24; 206, 3. 4) und diese werden dadurch als ein Lied erwiesen, während 205, 1—9 abzusondern ist, wie auch Betrachtung des Inhalts zeigt. — 207, 35 ff.: *ich was untriuwen ie gehaz: und wolte ich ungetriuwe sîn, mir tæte untriuwe verre baz dan daz mich ê diu triuwe mîn* u. s. w. — Ein Spiel mit dem Wortstamm *stæte* findet sich in den beiden Strophen 211, 35—212, 12. Da die erste Strophe dieses Tons inhaltlich nichts mit den beiden andern gemein hat, so ist sie auf Grund dieser Wiederholungen als selbständiges Lied abzutrennen.

Verbindung von Synonymen.

205, 1 *riwe unde klagen;* 205, 12 *mîn lîp und ouch der muot;* 209, 25 *reiner muot und kiusche site;* 27 *sælde und allez guot;* 37 *iuwer leben und ouch den muot;* 210, 2 *lîp unde guot.* Dreigliedrig 205, 7 *die zît, den dienst, dar zuo den langen wân,* die ersten beiden Glieder asyndetisch, wie 215, 31 *mîn herze'mîn wille.* Man sieht, es sind nur Substantiva, die Hartmann so paart.

Parallelismus.

a) Synonymer: mit Chiasmus 206, 5 *sî hât geleistet des sî mir gehiez; swaz sî mir solde, des bin ich gewert.*

b) Antithetischer: 205, 15 *sinne machent sældehaften man und unsin stæte sælde nie gewan.*

Hartmann ist dieser Redeweise nicht geneigt. Responsion mangelt ihm gänzlich.

VIERTES KAPITEL.

Reinmar und Walther.

Ich kann jetzt daran gehen, den Einfluss Reinmars auf Walthers Poesie im Einzelnen zu untersuchen. Zunächst werde ich diejenigen Lieder Walthers betrachten, die ganz aus Reinmars Schule hervorgegangen sind und die Abhängigkeit von seiner Dichtung in Strophenbau, Gedanken und Stil am deutlichsten verraten. Wir werden in ihnen den ältesten Bestand Walther'scher Lyrik zu suchen haben.

Ich gehe die Lieder einzeln durch, damit man stets genau erkennen kann, in welchem Grade ein jedes von Reinmarschem Einfluss berührt ist. Dabei muss ich jedoch noch auf Eins aufmerksam machen.

Es werden oft Uebereinstimmungen zwischen Walther und Reinmar angeführt werden in Vorstellungen und stilistischen Eigentümlichkeiten, die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht ausschliessliches Eigentum des Letzteren sind. In allen diesen Fällen hat es aber immer grössere Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Walther aus Reinmar entlehnt habe, als aus andern Minnesängern. Denn zwischen ihm und Reinmar ist eine räumliche und persönliche Beziehung sicher bezeugt, sie lebten am selben Hofe zusammen und Einer kannte die Dichtungen des Andern. Für eine Reihe von Eigentümlichkeiten ist Entlehnung sicher und diese sicheren Fälle müssen eben eine grosse Anzahl ungewisser schützen helfen. Die Entlehnungen selbst nun betrachte ich ebenso sehr unter einem psychologischen als einem literarhistorischen Gesichtspunkte. Geschahen sie unbewusst, so legen sie bloss Zeugnis ab von dem Eindruck, den das Vorbild in der Seele und dem Gedächtnis Walthers hinterlassen hat, geschahen sie bewusst, so zeigen sie ausserdem auch noch, was nach seiner Ansicht dem Publikum gefallen musste. Auf die einzelne formale oder inhaltliche Aehnlichkeit oder Gleichheit, an und für sich angeschaut, kommt aber immer weniger an, als auf die gesammte Summe aller Uebereinstimmungen, und wenn man von dieser auch nicht mehr mit völliger Sicherheit behaupten kann, sie gehe ganz und gar auf Reinmar zurück, so gewinnt man aus ihrer Betrachtung doch das Bild eines festen, in sich abgerundeten Geschmackskreises, mit bestimmten Ideen und bestimmten menschlichen und literarischen Bestrebungen, in dem sich Walther eine Zeit lang bewegte. Und als derjenige, welcher die schon vor ihm begonnene Linie dieses Kreises schloss und ihm einen vollen Inhalt gab, muss doch immer Reinmar gelten.

1) Walth. 13, 33.

Siebenzeilige ganz trochäische Strophe, die nichts unmittelbar Vergleichbares bei Reinmar findet; die Reimstellung des Abgesangs ist wie Haus. 43, 28; Reinm. 194, 18.

V. 33 ff.: die Leute wollen an die Aufrichtigkeit seiner Klage nicht glauben. Entgegnung: „wer selbst keine Liebe gefühlt hat, nur der kann an der seinigen zweifeln; *wand im wirt von rehter liebe neweder wol noch wê: des ist sîn geloube kranc* (14, 1)." Das stellt sich zu Reinm. 188, 9 *den ez niht nâ ze herzen gât noch in diu Minne nie gebôt, die sprechent von der swære mîn, waz mir sô grôzes sî geschehen, daz ich sô riuweclîchen klage.* Sie werden auf die eigene Erfahrung verwiesen; hätten sie die, dann würden sie glauben: *swer gedæhte waz diu minne bræhte, der vertrüege mînen sanc,* und entsprechend Reinm. 188, 14 *und trüegen sî daz ich dâ trage, . . . vil wol geloupten (sî) iemer mê.* Dieser Gedanke, der sich so vor Reinmar nicht nachweisen lässt, findet sich bei ihm noch 191, 20 *swem dâ von ie kein leit bekan, der weiz wol wiech gebunden bin,* ähnlich ist auch 197, 10 *sî jehent daz .. diu liebe sî ein lüge diech von ir sage. owê wan lâzent si den schaden mir? si möhten tuon als ich dâ hân getân;* 158, 6 *wie lützel er mir, sælic man, gelouben mac:* nur der unglücklich Liebende kann ihn verstehen.

Zu W. 14, 9 *âne minne wirdet niemer herze rehte frô* kann man eine Reihe Parallelstellen aus Walther und Reinmar bringen. Walth. 99, 8 *er ist rehter fröide gar ein kint, der ir niht von wibe wirt*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewert: dâ von sol man wizzen daz, daz man elliu wîp sol êren, und dasselbe Gebot höfischer Lebensanschauung stellt Reinmar auf mit teilweise wörtlicher Uebereinstimmung 183, 27 *wir suln alle frowen êren umbe ir güete, ... elliu fröide uns von in kunt und al der werlte hort uns ân ir trôst ze nihte frumt*, daran klingt noch ein späteres Gedicht Walthers an 27, 32 *der werlde hort mit wünneclîchen freuden lît an in;* vgl. auch Walth. 91, 21 *ganzer fröide hâst dû niht, sô man die werdekeit von wibe an dir niht siht.* Dieser Gedanke, dass rechte Freude und wahre innere Durchbildung nur im Dienste der Frauen erworben werden könne, ist durch das ganze 13. und 14. Jahrhundert unzählige Male nachgesprochen worden, aber Reinmar ist es, der ihn zuerst mit Nachdruck und als bestimmten Glaubenssatz in seinem Programm höfischer Lebensweisheit geäussert hat.

Originell ist bereits Walth. 14, 10: „Frau Minne, weil ich von Euch eine so hohe Meinung habe, so gebt mir dafür auch Freude." Die Form der Apostrophe liebt Walther, Reinmar wendet sie nicht an und selbst die Personificationen abstracter Substantiva sind bei ihm selten: *Liebe* 155, 16; 161, 31; *Genâde* 161, 32; *Stæte* 162, 25; *Minne* 163, 21.

14, 17 *sô ist mînem wâne leider lützel fröiden bî. neinâ hêrre! sist sô guot*, die Revocatio ist echt Reinmarisch, wie sich aus dem oben (S. 71) Gesagten ergibt: der kaum geäusserte Gedanke wird sogleich mit Emphase zurückgenommen. Unsere Stelle speciell ist sichtlich eine Erinnerung an Reinm. 160, 35 *möht ich mich noch bedenken baz unde næme von ir gar den muot! neinâ, herre! jô ist si sô guot.*

Der Stil dieses Liedes verrät deutlich Reinmarschen Einfluss. Namentlich äussert er sich in Häufung von Conditionalsätzen, deren allmähliche Entwicklung im Minnesang und weitgehendste Ausbildung durch Reinmar oben (S. 57 ff.) besprochen wurde: *triuget dar an mich mîn sin, sô ...; swenne ir güete erkennet mîn gemüete, daz ...; wiste si den willen mîn, liebes unde guotes, des wurd ich von ir gewert: wie möht aber daz nu sîn* (die S. 61. 62 erwähnte Form hypothetischer Perioden). Walther spielt hier mit Wenn und Aber, wie Reinmar das liebt. Auch die rhetorische Frage V. 24 ist in dessen Art (s. oben S. 73).

2) Walth. 95, 17.

Zehnzeilige, rein jambische (bis auf 96, 12, wo leicht zu ändern) stumpfreimende Strophe. Der Aufgesang ist völlig gleich dem Aufgesang von Reinm. 162, 7; 109, 9 (in MF. fälschlich Rugge beigelegt). Die Reimstellung und Reimart des Abgesangs ist wie in dem von Reinm. 156, 27.

Der Gedanke der ersten Strophe ist wol beeinflusst von Reinm. MF. 109, 9, woher ja auch die Form des Aufgesangs entlehnt ist: *in mîner besten fröide ich saz und dâhte wiech den sumer wolte leben .... dô rieten mîne sinne daz (des ich enkeinen trôst mir kan gegeben), daz ich die sorge gar verbære*, der Dichter hoffte beim Nahen des Sommers alles Winterkummers überhoben zu sein, aber er täuschte sich und kann sich nun über die verlorene Hoffnung nicht trösten (109, 12),

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

er wäre zwar immer noch gerne froh *'wan deich verleitet bin ûf einen lieben wân'* (109, 16). Das hat nun Walther nachgeahmt und, was bei Reinmar als einmaliges Erlebnis zu Beginn eines bestimmten Sommers ausgesprochen war, in jugendlich altkluger Weise zu einer wiederholten Erfahrung verallgemeinert. Auch er hatte geglaubt *swaz kumbers an dem winter lît, des sumers hân verborn*, auch er *sazte allez bezzerunge für*, aber auch er verlor seinen Trost (95, 22) wie Reinmar (109, 12), denn auch ihn ergriff, wie Reinmar (109, 16), ein *wân* (95, 27).

Der erste Vers von Walthers zweiter Strophe ist zu übersetzen: „muss ich auch jetzt wieder nur in meinem Wahne froh sein"; er bringt die Anwendung der allgemeinen, weltschmerzlichen Betrachtungen von 95, 25. 26, denen wol weniger wirkliche Erfahrungen des jungen Walther, als das Bestreben zu Grunde lag, in den melancholischen Ton der Modepoesie einzustimmen.

Ein *nâch wâne* froh sein (95, 27), die eingebildete Freude im Gegensatz zur wirklichen, auf tatsächlich genossenem Glück beruhenden, kennt natürlich Niemand mehr als der träumende Reinmar: 153, 7 *mîn leben dunket mich sô guot; und ist ez niht, sô wæne ichs doch;* 189, 30 *sô sîn doch gêret elliu wîp, sît daz mich einiu mit gedanken fröit.* Walther hat diesen Gedanken noch öfter ausgesprochen.

Walth. 95, 30: Den Spott derjenigen, die kein Liebesleid haben, kennen wir schon, vgl. Reinm. 158, 6. 11; 165, 19. — Bedeutsam ist die Häufung des Worts *sælic, sælde*[33]): 95, 29. 37; 96, 3. 4. 7. 24. Auch Reinmar braucht *sælic* oft, um den, der in der Liebe Glück hat, im Gegensatze zu sich selbst zu bezeichnen: 153, 16 *er sælic man, dâ fröit er sich;* 158, 6 *wie lützel er mir, sælic man, gelouben mac;* 185, 29 *guoten trôst wil ich mir selben geben und mîn gemüete tragen hô, als von rehte ein sælic man;* 195, 7 *wol im, erst ein sælic man, der wol an in erwirbet pflîht der fröiden.* (Walth. 92, 5 *ungelücke mir verkêret daz ein sælic man volenden mac*, s. E. Schmidt a. a. O. S. 84); Reinmar liebt das Wort auch zur Charakterisirung weiblicher Vortrefflichkeit (s. Gottschau Beitr. 7, 389); vgl. oben S. 68.

Walth. 95, 35 *ich wære ouch gerne hôhgemuot, möht ez mit liebes hulden sîn* erinnert an Reinm. 161, 34 *ich bat si dicke, sô die tuont, die gerne wæren frô*, vgl. 203, 4—7.

33) Morung. 126, 1 *sælic ist diu süeze stunde, sælic ist diu zît, der werde tac.* Hiltbolt v. Schwangau (Ld. 20, 71) beginnt sieben Verse hinter einander mit *sælic*, Neifen hat 16, 9 in vier Versen sechsmal *sælic*. — Dass die Liebe erziehend wirke, wie eine Schule, spricht zuerst Gutenburg 78, 22 aus *ir schœniu ougen daz wârsen die ruote dâ mite si mich von êrste betwanc*, weniger anschaulich Reinm. 183, 20 *ich bin von ir gendâden wol gezogen.* Viel hübscher Wolfram Parz. 290, 30 *diu* (Minne) *stiez ûf in ir krefte ris* (s. Lachmann z. Walth. 26, 3; Grimm z. Freid.[3] 53, 16). Stricker Frauenehre 1513. 1524 ff. (Zs. 7, 519) *man giht gedanke die sint frî: daz ist ein schœner frouwen list, daz si den wilden gedanken ir vrîheit und ir wanken alsô benemen kunnen* (vgl. Wolfr. Tit. 116, 4). Reinmar v. Zweter bringt das in ein förmliches System MSH. II, 183a: er nennt die Schule der Minne eine *hôhe schuole* und zählt in fünf Versen die einzelnen Lehren derselben auf. So war die Minneschule aus der Elementarschule (*ruote!*) allmählich zur Universität geworden!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Walth. 96, 15 *swer wirde und fröide erwerben wil, der diene guotes wibes gruoz:* der Minnedienst erhöht den Wert des Mannes, veredelt sein Inneres.[29]) Das ist ein schon früh von den Minnesängern ausgesprochener Gedanke, schon Rietenb. 19, 19 besagt nichts Anderes. Natürlich hat das Reinmar aufgegriffen und nach verschiedenen Seiten gewendet zum Ausdruck gebracht: 157, 31 *daz si mich mac vor al der welte wert gemachen*; 163, 23 *mich hæhet daz mich lange hæhen sol, daz ich nie wîp mit rede verlôs.* Auf unsere Waltherstelle mag eingewirkt haben Reinm. 195, 3 *swem von wîben liep geschiht, der hât aller sælde wol den besten teil;* denn auch hier wird, wie bei Walther, eine Ausmalung des Glücks erwiderter Liebe gegenübergestellt der Klage über das eigene Liebesleid, vgl. Reinm. 155, 5—7. — Echt höfisch und im Sinne Reinmars ist die Verachtung gegen den, *dem ungedienet ie vil wol gelanc* (96, 20). Nicht die aus frei entspringender Neigung kommende Gewährung galt in höfischen Kreisen als Ideal, sondern die durch conventionellen Minnedienst, durch langwieriges Werben und leidvolles Schmachten erworbene Gunst der Geliebten. Weniger der Besitz der Liebe, als das allmähliche, Hindernisse aller Art überwindende Verdienen derselben schien der höfisch gebildeten Lebensart am meisten gemäss. Wie Walther die glücklichen Werber, denen die Frucht des Minnelohns von selbst in den Schooss fällt, verwünscht und es als notwendig bezeichnet, sie von den treu und ausharrend dienenden zu scheiden (96, 26 ff.), so auch Reinmar: 167, 26 *joch klage ich niht mîn ungemach, wan daz den ungetriuwen ie baz danne mir geschach, die nie gewunnen leit von seneder swære. got wolde, erkanden guotiu wîp* (Walther 96, 24 *'ein sælic wîp'*) *ir sumelîcher werben, wie dem wære.* Auf seine *triuwe* beruft sich Reinmar noch 162, 22, und diese Stelle in Verbindung mit 202, 33 mag auf Hartmann MF. 207, 35 ff. gewirkt haben. Er steht unter Reinmars Einfluss (167, 29) auch, wenn er im ersten Büchlein V. 217 klagt *nû ist ez leider ein slac daz ein wîp niht wizzen mac wer sî mit triwen meinet* und diese Verse sind dem jungen Walther im Gedächtnis haften geblieben: 14, 26 *daz ein wîp niht wizzen mac wer si meine* (s. Wilmanns zu 23, 26). — Einen ähnlichen Vorwurf, wie Reinm. 167, 26 ff. enthält auch Reinmar 162, 30 *ich sihe wol, swer nu vert sêre wüetende als er tobe, daz den diu wîp nu minnent ê dann einen man der des niht enkan* und daran klingt in einem späteren Liede Walthers vernehmlich an (90, 37) *nû siht man wol daz man ir minne mit unfuoge erwerben sol*, vgl. auch 32, 9.

Die anticipirende Parenthese 95, 32 *des ich vil leider âne bin* (Hartmann 1. Büchlein 172 *'des ich nû leider âne bin'*. Wilmanns) ist genau in derselben Art, wie Reinm. MF. 109, 11 *dô rieten mîne sinne daz* (*des ich enkeinen trôst mir kan gegeben*) *daz ich die sorge gar verbære;* 170, 13 *ir kunde nie kein wîp geschaden* (*daz ist wol kleine*) *alsô grôz als umbe ein hâr;* 181, 33 *gedanken wil ich niemer gar verbieten* (*dês ir eigen lant*) *in erloube in;* 192, 37 *nu wil er* (*daz ist mir ein nôt*) *daz ich durch in die êre wâge und*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ouch den lîp. Diese Art des parenthetischen Ausdrucks findet sich im Minnesang vor Reinmar nicht, höchstens liesse sich im Leich Rugges 99, 19 vergleichen. Sonst sind Parenthesen, die durchaus aus der romanischen Poesie herstammen (vgl. W. Grimm Athis und Prophilias S. 32; Lichtenstein Eilhart S. CLXXII), bei den höfischen Minnesängern nicht selten. Hausen 49, 15; Horh. 115, 23; Gutenb. 70, 19; 79, 6; Fenis 83, 26; Johansd. 94, 32; Reinm. 165, 15; 190, 9; 195, 33; 202, 20. 28. Die Parenthesen bei Walther zählt Wigand (der Stil Walthers von der Vogelweide. Marburg 1879. S. 53) auf.

Der Stil des vorliegenden Liedes zeigt auch sonst Reinmars Schule: conditional aufzulösende Indefinita 95, 19 *swaz kumbers, ... den;* 95, 22 *swie vil ..., sô;* 96, 15 *swer ..., der;* 96, 17 *swen ..., der;* 96, 22; vgl. z. B. Reinm. 162, 36; 163, 2; 165, 31; 166, 11; 169, 15; 169, 31; 174, 19; 176, 33 u. a. w. Wirkliche Conditionalsätze 95, 27: *muoz ich nû sîn nâch wîne frô, so ....,* 31 *hât ouch der selbe fröiderîchen sin, .. son spotte er niht, ob im sîn liep iht liebes tuot,* hier ist die Bedingung in zwei parallelen, durch den Hauptsatz getrennten Sätzen ausgedrückt, wie Johansd. 92, 31 (s. oben S. 92. 95); 35 *ich wære ..., möht ez sîn;* 95, 25 *in vant sô stæte fröide nie, si wolte* (vgl. auch E. Schmidt a. a. O. S. 40 ff.). Antithesen: Str. 1 Einst und Jetzt: *sus sazte ich allez bezzerunge für ... dar under misselanc mir ie;* Str. 3—5 Er und andere Männer: a) die glücklich Liebenden, *'er sælic man'*, b) *die tôren*, welche keiner Frau dienen. Ein ganz ähnlicher Gegensatz Reinmar 154, 32 ff., den Schmidt (a. a. O. S. 37) richtig hervorhebt, man beachte auch Reinm. 197, 22 (s. oben S. 68).

3) Walth. 96, 29.

Dies Lied hat den Boden der Reinmarschen Poesie noch nicht verlassen.

Die Strophe ist zehnzeilig, die letzte Zeile mit Waise. Der Aufgesang, in dem der vierhebige stumpfreimende Vers, den Reinmar ganz besonders bevorzugt, durchgeführt ist, entspricht, abgesehen von den Auftaktverhältnissen, genau dem von Walth. 71, 35. — Die ganze Strophe ist ähnlich gebaut wie die achtzeilige von Reinm. 153, 5: auch in ihr besteht der Aufgesang aus dem vierhebigen, stumpfen Vers, auch in ihr wird im Abgesang der vierhebig klingende mit dem vierhebig stumpfen und fünfhebig klingenden Verse gebunden und auch in ihr hat die letzte Reimzeile, die um eine Hebung kürzer ist, als bei Walther, eine — entsprechend ebenfalls um eine Hebung kürzere — Waise vor sich.

Die Frage, ob die *Stæte* mit Recht ein Vorzug heisse, da sie doch so viel Schmerz bereite, erörtert die erste Strophe: *Stæt ist ein angest und ein nôt: in weiz niht ob si êre sî: si gît michel ungemach.* Das geht ohne Zweifel auf Reinmar zurück, der an zwei Stellen bitter klagend sich beschwert, dass die Stäte ihre gepriesenen Eigenschaften an ihm nicht zu Ehren bringe: 162, 25 *si jehent daz Stæte sî ein tugent, der andern* (nämlich Tugenden) *frowe* (Herrin). *sô wol im der si habe! si hât mir fröide in miner jugent mit ir wol schœner zuht gebrochen abe,* (zu beachten ist, dass auch Reinmar die Stäte hier als lebendes

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wesen betrachtet) und 172, 37 *Stæte hilfet dâ si mac. daz ist mir ein spel: sin half mich nie.* Auch 171, 31 klagt er, dass allein seine *stætekeit* ihm das Leid gebracht habe. Die Personification der Liebe (W. 96, 32) begegnet unter den ältern Minnesängern nur bei Reinmar: 155, 16; 161, 31. Mit *sît daz diu Liebe mir gebôt* vergleicht sich Reinm. 188, 10 *in diu Minne nie gebôt.* — Das durch die ersten beiden Strophen Walthers durchgeführte Spiel mit dem Wort *stæte* entspricht der Neigung, die ihn in dieser Periode seines Dichtens beherrscht haben muss und die wir schon bei 95, 28 bemerkten; von Einfluss darauf mag wol auch Reinmar gewesen sein (s. oben S. 94), im vorliegenden Fall aber sicherlich mehr Hartmann MF. 211, 36 ff., wo auch gerade durch zwei Strophen das Wort *stæte* wiederholt wird.

96, 37 *sô ist si stæter vil dann ich:* dieser eigentümliche Gedanke, dass die Geliebte die Tugend der Stäte nur in der andauernden Hartherzigkeit gegen den Dichter zeige, hat sein Vorbild bei Reinmar 202, 19 *ich ensach nie wîp sô stæte, diu sô harte missetæte.*

Der Inhalt der zweiten Strophe findet seine Unterlage in der bereits erwähnten Vorstellung, dass gerade unglückliche Liebe den Wert des Mannes erhöhe. Walther gibt ihr hier zwar eine neue Wendung, aber er treibt sie doch auch auf die Spitze: *wer sol dem des wizzen danc, dem von stæte liep geschiht, nimt der stæte gerne war?* Hier tritt der Widersinn des Minnedienstes in voller Klarheit zu Tage; weiter konnte die Linie nicht gezogen, schärfer die Tendenz des höfischen Minnesangs nicht ausgesprochen werden. Hier gab es nur Umkehr oder Sturz ins Leere.

97, 10 *daz ich der valschen ungetriuwen spot von mîner stæte iht müeze sîn* — diese Furcht kennen wir bereits. Diese Falschen, Ungetreuen, wie sie Reinmar und seine Nachahmer so gern nennen, sind recht eigentlich die Vertreter der Natur und des gesunden Menschenverstandes.

97, 12 *het ich niht mîner fröiden teil an dich, herzeliep, geleit*: die Freude wird als ein veräusserliches Besitztum des Mannes gedacht, das er verschenken, verleihen kann. Die Frau, die er liebt, erhält es; wenn sie ihm nicht ihre Freude zum Entgelt gibt, ihn froh macht, d. h. ihn erhört, so ist er freudenarm (*'aller vröuden rehte hendeblôz'* Reinm. 171, 20; *'an fröiden blôz'* Morung. 129, 3). Diesen Sprachgebrauch beleuchten folgende Stellen bei Walthers Vorgängern. Reinm. 158, 23 *daz beste gelt der fröiden min daz lît an ir*, wie ein Schatz, Morung. 124, 16 *sît daz an dir lît mînes herzen hôhgemüete;* Reinm. 195, 7 *wol im . . . . der wol an in erwirbet pflîht der fröiden* (Anteil), *der ir güete wunder* (eine grosse Menge) *geben kan;* Reinm. 202, 13 *ez ist allez an ir einen* (ganz sinnlich: „an ihr", wie von einem Kleidungsstück oder Schmuck) *swaz ich fröuden haben sol.* Die Geliebte ist, so lange sie nicht die vom Liebenden ihr dahin gegebene Freude zurückerstattet, indem sie auch ihm Freude gibt, Schuldnerin. Gutenburg 79, 4 *sol nu mîn fröide von ir* (die Freude, die ich von ihr erwarte) *schult beliben* (eine blosse Schuldforderung bleiben, der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht genügt wird), *daz ist ir sünde und grôz missetât.* Die Geliebte selbst, da sie im Besitz der Freude des Mannes und der eigenen ist, heisst dann natürlich *fröiden rîch:* Rietenb. 18, 15. Aus alledem wird, denk' ich, klar, dass nach der zu Grunde liegenden Vorstellung die Freude als ein Kleinod, ein Wertgegenstand[34]) gilt, der im Besitz und in der Verwaltung der geliebten Person[35]), die die Freude erregt, sich befindet. Dieses Bild scheint älter zu sein (s. Bock Wolframs Bilder und Wörter für Freude und Leid QF. 33, 30), mag aber doch erst von den Minnesängern zur allgemeinen Giltigkeit ausgebildet sein. Walther hat nun diese schon vor ihm geläufige Vorstellung übernommen: *mîner fröiden teil* (97, 12) erinnert an Reinmars *pflîht der fröiden;* vgl. Walther 91, 23 in einem Liede, das wegen der Anrede *'junger man wis hôhes muotes'* noch nicht in Walthers späterer Lebenszeit entstanden zu sein braucht, da Einkleidung eines didactischen Gedichts in die Form von Lehren, die ein älterer Mann einem jüngeren erteilt, ein althergebrachtes Kunstmittel war (doch s. unten S. 123). Dagegen führt wol wirklich in eine spätere Zeit, als Walther längst die poetische Selbständigkeit erreicht hatte, 27, 32 *der werlde hort mit wünneclichen freuden lît an in,* und doch zeigt er sich hier noch als Reinmars Schüler (vgl. Reinm. 158, 23 und Walth. 27, 31 mit Reinm. 183, 27 *wir suln alle frowen êren umbe ir güete und iemer sprechen wol. . . al der werlte hort uns ân ir trôst ze nihte frumt*).

Walth. 97, 23 *frowe, ich weiz wol dînen muot: daz dû gerne stæte bist,* vgl. 96, 37.

Auch in diesem Liede ist der Stil von Reinmar beeinflusst. Conditionaler Ausdruck 96, 36 *ob ich sis iemer bæte, sô . . .;* echt Reinmarisch: 96, 38 *ich muoz von miner stæte sîn verlorn, diu liebe enunderwinde sich* „wenn das und das nicht geschieht, so bin ich verloren", vgl. z. B. Reinm. 156, 34 *michn scheide ein wîp von dirre klage, mir ist anders iemer wê* und oft sonst. — Walth. 97, 1 *wer sol dem des wizzen danc, . . nimt der stæte gerne war?* 97, 5 *ob man den in stæte siht.* Recht im Stil Reinmars ist auch 97, 12 *het ich niht . . ., sô möht es wol werden rât: sît nû* (aber) . . ., *solt ich dan . . ., sô müest ich:* diese Form des hypothetischen Ausdrucks habe ich oben (S. 61) bereits mehrfach mit Beispielen aus Walthers Vorgängern belegt.

4) 118, 24.

Sechszeilige Strophe. Dieser Ton ist der einzige Walthers, der Zwiereimigkeit zeigt. Diese Sitte, dass der Abgesang keinen neuen Reim bringt, ist romanischen Ursprungs; gleiche Reimstellung wie Walthers

34) Goethe lässt im Egmont Klärchen beim Anblick des goldenen Vliesses an der Brust des Geliebten ausrufen: „Und das goldene Vliess! . . . Es ist sehr kostbar. — Ich kann's deiner Liebe vergleichen. — Ich trage sie ebenso am Herzen." (Hempel 7, 56).

35) Nicht von der Geliebten gebraucht Hartmann das Bild: MF. 206, 13, die Freuden, die er bisher von Kind auf besessen hat, musste er auf Gottes Gebot als Zins hingeben; 210, 27 *der fröide mîn den besten teil hât er dâ hin;* 209, 23 *diz leit wont mir allez bî und nimt von minen fröiden zins als ich sîn eigen ist:* an die Stelle des Besitz- oder Leihverhältnisses ist das Zinsverhältnis getreten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ton hat Morung. 125, 19; 142, 19; 143, 4 (die drei Töne enthalten auch sechs Reimzeilen), während Reinmar dem Abgesang stets neue Reime gibt. Doch ist der Strophe Walthers, wenn man von den Reimen des Abgesangs absieht, sehr ähnlich Reinm. 171, 32, welcher Ton nur dadurch abweicht, dass er durchgängig stumpf reimt. Sehr ähnlich sind auch noch zwei andere Töne Reinmars: 182, 34 (Schema 4⌣a. 5 b, 4⌣a. 5 b; 4 c. ⌣7 c), von Walthers Ton nur durch umgekehrte Anordnung des Wechsels von stumpfem und klingendem Reime verschieden, 177, 10 (Schema 4⌣a. 5 b, 4⌣a. 5 b; 4 c. ⌣6 c) auch noch um eine Hebung im letzten Vers. Reinm. 185, 27 dreht die Reihenfolge der Verse im Aufgesange um und ist sonst — 171, 32 (Schema 5 a. ⌣4 b, 5 a. ⌣4 b; ⌣4 c. ⌣7 c), dasselbe tut Reinm. 169, 9 (Schema 5⌣a. 4 b, 5⌣a. 4 b; 4 c. 6 c), nur dass dieser Ton auch in der letzten Zeile eine Hebung weniger hat. Von Reinm. 171, 32 weicht endlich 192, 25 nur dadurch ab, dass die letzte Reimzeile um eine Hebung verkürzt, ihr dagegen eine Waise vorgesetzt ist. Diese zahlreichen Analogieen, die der vorliegende Ton Walthers bei Reinmar hat, wobei man freilich immer von der Zwiereimigkeit absehen muss, machen es mir wahrscheinlicher, dass er unter Einfluss von Reinmarschen Strophenformen als von Morungen 142, 19 (Schema 4⌣a. 5 b, 4⌣a. 5 b; ⌣4 b. ⌣4 Waise. ⌣5 b) entstanden ist.

Dass dies Lied für höfisch gelehrte Kreise bestimmt ist, zeigt die Anspielung auf die antike Sage (119, 10), bekanntlich die einzige, die bei Walther vorkommt.

In der ersten Strophe freut sich Walther „über das zu Geniessende", wie Reinmar so oft (E. Schmidt a. a. O. S. 40). — 118, 30 *ich ensach die guoten hie sô dicke nie, daz ich des iht verbære, mirne spilten dougen ie,* ähnlich Reinm. 176, 30 *ich enkunde ez nie verlân, hôrte ich dich nennen, ine wurde rôt,* aber wie charakteristisch doch schon der Unterschied! Reinmar errötet sehnsüchtig, zaghaft, wenn er der Geliebten Namen nur nennen hört, Walther funkeln die Augen, wenn er sie sieht.

118, 33 *der kalte winter was mir gar unmære. ander liute dûhte er swære* gleicht Reinm. 169, 11 *waz dar umbe, valwent grüene heide?* Der Gedanke kennzeichnet Reinmars gänzliche Abwendung von der volkstümlichen Verknüpfung der eigenen Erlebnisse mit dem Leben der Natur.

119, 1 *des sol si mir wizzen danc: wan ich wil iemer durch si fröide mêren:* dass von der Gnade der Geliebten die ganze Welt froh werde, insofern der Dichter sein Glück und dessen Geberin in schönen Liedern besingt, findet auch sein Vorbild in Reinm. 177, 28; da sagt die Frau geradezu zum Boten: *ist ab daz ichs niene gebiute* (zu singen), *sô verliuse ich mine sælde an ime und verfluochent mich die liute.* An unserer Stelle ist der Gedanke umgekehrt: „sie soll mir danken dafür, dass um ihretwillen die Welt von mir Freude bekommt." An die Stelle aus Reinmar lehnt sich Walther enger an in einem Liede aus späterer Zeit, das gar nicht mehr für höfischen Geschmack gedichtet ist: 73, 5 *hêrre, waz si flüeche liden sol, swenn ich nû lâze mînen sanc!* Hier-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

her gehört auch 40, 19 *ich hân ir sô wol gesprochen, daz si maneger in der welte lobet.*

119, 4 *waz danne, obe si mir leide tuot? daz kan si wol verkêren:* diese unverwüstliche Hoffnung, die sich an ein Nichts klammert und sich mit dem fast rührenden *swaz geschehen sol, daz geschiht* (MF. 164, 2) tröstet, ist ein Hauptmerkmal von Reinmars Liebespoesie. Mag die Geliebte auch noch so hartherzig sein, die Möglichkeit, dass sie ihre Gesinnung doch noch ändert, bleibt ja: Reinm. 159, 14 *waz obe ein wunder lihte an mir geschiht, daz si mich eteswenne gerne siht?* 183, 13 *mir ist liebes niht geschên: ich dinge ab, ob ich ez verdiene, ez müge mir wol ergên;* 203, 4 *unde ergienge ez immer, daz noch wol geschehen mac;* — 179, 27 *dar under tuot got lihte ein wunder, daz si mir werden mac* (umgekehrt Morung. 127, 29 *nein si, niht* (*versinnet sich*), *got enwelle ein wunder vil verre an ir erzeigen*), ähnlich Walther 99, 1 *waz ob minneclîchiu liebe ouch sie bestât?*

119, 5 *daz enkunde nieman mir gerâten, daz ich schiede von dem wâne:* er kann sich von ihr nicht scheiden, das Denken an sie und das Hoffen ist sein höchstes Gut. Der Wahn ist ihm lieb, sein Leid gibt ihm Freude. Dieser Gedanke, so tief er auch ist und so fest er auch verwachsen sein mag mit dem Grundzug des germanischen Wesens, Freude in Leid und Leid in Freude zu fühlen, er birgt in sich den Keim des Weltschmerzes, der denn auch bei Reinmar, dem „Scholastiker der unglücklichen Liebe", seinen schärfsten Ausdruck findet: 198, 28 *wol im der nu vert verdarp! der hât hiure leit verklagt* und 179, 21 *ich wæn ieman lebe, ern habe ein leit, daz vor allem leide im an sîn herze gât.* Er ist glücklich in seinem Liebesschmerz, will ihn behalten und an Keinen abtreten: 174, 16 *daz* (*leit*) *si mîn und gebe des niemen niht;* vgl. 166, 39. Daher denn die liebkosenden Benennungen, die dem Unglück, dem *wân*, dem schmerzlichen Hoffen gegeben werden. Auch Walther bewegt sich, namentlich in seinen ältesten Liedern, wiederholt in diesem Gedankenkreis, der nicht speciell Reinmarisch ist, und zwar meist so, dass sich directe Abhängigkeit gerade von Reinmar erkennen lässt. Ausführlicher wird darüber bei Besprechung von Walther 119, 24. 25 geredet werden s. unten S. 117.

Walth. 119, 7 *kêrt ich minen muot von ir, wâ funde ich denne ein alsô wol getâne, diu sô wære valsches âne?* Reinmar 183, 25 *wâ fünd ich diu mir sô wol geviele an allen dingen?* Der Reim *wolgetâne, valsches âne* findet sich auch bei Veldeke 59, 7. 8.

Hinsichtlich des Stils sind wieder zu bemerken die Conditionalsätze 118, 26 *swenne ez sich gefüeget . . ., sô,* V. 30 *ich ensach . . . nie, mirne spilten;* 119, 7 *kêrt ich . . ., wâ.* Die Gegenüberstellung der eigenen Person und der anderen Leute: *ander liute — mir* ist bereits besprochen (s. oben S. 105).

Höchst charakteristisch für diese Periode Walthers, wo er noch in dem Banne der höfischen Schule befangen war, sind die vier Wechsel 64, 13; 71, 19; 71, 35; 119, 17. Bedeutsam ist vor allen Dingen, dass die beiden Redenden, Ritter und Frau, von einander als von Abwesenden

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in der dritten Person sprechen; es ist gar nicht der Versuch gemacht, einen wirklichen Dialog herzustellen; der Dichter bringt die Gefühle eines Jeden für sich allein zur Darstellung: „es ist nicht ein wirkliches Unterreden, sondern verwandte Stimmen hallen zusammen, wie zwei ferne Abendglocken" (Uhland Schr. 5, 147). Oben (S. 79 ff.) wurde diese entschieden mehr auf poetischer Convenienz als auf rechter naturwahrer, künstlerischer Darstellung beruhende Eigentümlichkeit als charakteristisches Merkmal der rein höfischen, im wirklichen Minnedienst gedichteten Wechsel nachgewiesen.

Walther liebt später die Anrede in der zweiten Person ungemein; er redet die Geliebte in folgenden Liedern an: 42, 23; 49, 25; 50, 19; 51, 37; 62, 16; 63, 8; 70, 1; 70, 22; 74, 20 (zwei Drittel seiner eigentlichen Liebeslieder), ferner die Frau *Mâze* 46, 32; Frau *Unmâze* 80, 19; Frau *Sælde* 43, 5; Frau *Welt* 21, 10; 37, 24; 38, 13; 100, 24; Frau *Unfuoge* 64, 38; Frau *Minne* 14, 11; 40, 26; 55, 6; 98, 36; 102, 13; 109, 17 und öfter; andere derartige Apostrophen findet man in Hornigs Glossar unter den betreffenden Worten und zusammengetragen in Herrn Wigands Schrift über Walthers Stil S. 22 ff. Von den acht Wechseln (abgesehen vom Tageliede), die Walther gedichtet hat, sind es hingegen nur drei (43, 9; 70, 22; 85, 34), in denen die Sprechenden sich in der zweiten Person anreden, in den übrigen (64, 13; 71, 19; 71, 35; 118, 12; 119, 17) geschieht es immer in der dritten Person. Walther steht hier also augenscheinlich noch auf dem Boden der höfischen Tradition, die er durch Reinmar kennen gelernt hatte.

5) Walth. 64, 13.

Der Aufgesang ist dem Aufgesang von Reinm. 173, 6 gleich, nur dass letzterer trochäisch ist.

Das Lied gehört wol zu den ältesten Walthers; die Klage der Frau, dass der geliebte Mann ihre Liebe nicht erwidere, erinnert an die ältesten Frauenstrophen, mehr aber noch an Reinm. 151, 1 ff.; 152, 15 ff. und E 338; 155, 38 ff. und 155, 27 ff., wo überall auch das Liebesverhältnis bereits besteht, die Frau aber an des Mannes Treue trotz seiner Liebesbeteurungen zweifelt.

Die Antithesen am Schluss beider Strophen sind zu beachten: 64, 21 *der mir ist liep, dem bin ich leit;* 64, 30 *sô wol ir des! sô wê mir wê!* Mit der letzteren mag man vergleichen Reinmar 155, 23 *si was ie mit fröiden und lie mich in den sorgen sîn.*

64, 22 *ich mac der guoten niht vergezzen noch ensol:* Reinmar 166, 38 *von ir enmac ich noch ensol.* — Walth. 64, 26 *nû habe ir diz für guot:* Reinm. 157, 40 *und neme mîne rede für guot;* 159, 6 *dazn nimet eht disiu von mir niht für guot.* — Walth. 64, 27 *ez tuot in den ougen wol* Reinm. 169, 2 *obez ir etelichem tœte in den ougen wê.* Der Natureingang des Lieds ist nicht im Stile Reinmars; hier mochte vielleicht Dietmar von Eist eingewirkt haben. Zu beachten ist der Mangel an Bildlichkeit, an glänzenden Farben, durch den sich 64, 13—17 noch von allen späteren Naturschilderungen Walthers unterscheidet.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

6) Walth. 71, 19.

Den vierzeiligen Aufgesang aus vierhebigen stumpfreimenden jambischen Versen in dieser Reimstellung, der auch bei andern Minnesängern vorkommt (Dietm. 35, 16; Rugge 103, 3; Haus. 53, 31; Horh. 112, 1; Hartm. 207, 11; 211, 20; 214, 34; 217, 14; Engelh. v. Adelnb. 148, 25), hat Reinmar 150, 1; 151, 1; 151, 33; 181, 13; 36, 23. Walth. 119, 17; 120, 16; 120, 25 (92, 9?).

71, 19 ist überaus ähnlich dem Ton von Reinm. 153, 5. Das Schema von Walthers Strophe ist: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b, ⏑ 4 a. ⏑ 4 b; ⏑ 3 ⏑ c. ⏑ 5 ⏑ c. ⏑ 4 d. ⏑ 7 d, das Reinmars: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b, ⏑ 4 a. 4 b; ⏑ 4 ⏑ c. ⏑ 5 ⏑ c. ⏑ 4 d. ⏑ 4 Waise ⏑ 3 d. Der ganze Unterschied besteht also darin, dass in Walthers Strophe der erste Vers des Abgesangs eine Hebung weniger hat und die Waise vor der letzten Reimzeile mit dieser zu einem Vers zusammengezogen ist. Ich glaube, man darf daher an bewusster Nachbildung nicht zweifeln.

Nicht mit völliger Sicherheit wird sich entscheiden lassen, ob MF. 152, 25—153, 4 Walthers oder Reinmars Eigentum sind. Ich halte es jedoch nach den Ausführungen von Wilmanns (Zs. 13, 243) für wahrscheinlicher, dass sie Walther gehören (anders Paul Beitr. 2, 552). Man muss sie dann auf das Mass des Tons von Walth. 71, 19 ff. bringen, wie Wilmanns in seiner Ausgabe (Nr. 24) getan hat.

Walth. 71, 19 *ich hære im maneger êren jehen:* dieser Zug, dass sich die Liebenden auf die günstigen Urteile Anderer gleichsam als Zeugnisse berufen, ist unter den Minnesängern verbreitet. Walther hat ihn dreimal ausser an dieser Stelle: 43, 9 *ich hœr iu sô vil der tugende jehen, daz iu min dienest iemer ist bereit;* 64, 28 *und daz man ir vil tugende giht;* 114, 17 *sît daz im die besten jâhen, daz er alsô schône künne leben.* In letzterer Stelle erkennt man den Anklang an Reinm. 170, 8 *mich betwanc ein mære daz ich von ir hôrte sagen, wie si ein vrouwe wære diu sich schône kunde tragen;* 177, 12 *ist ez wâr und lebet er schône als si sagent und ich dich hære jehen.* Zum Gedanken überhaupt vgl. Rugge 103, 20; Morungen 122, 8; Lehfeld Beitr. 2, 389.

Walth. 71, 21 *der im inz herze kan gesehen, an des genâde suoch ich rât:* ähnlich bezeichnet Reinmar Gott 170, 21 *daz weiz er wol dem nieman niht geliegen mac.* Gott wird auch sonst von Walther sowol als Reinmar mit verschiedenartigen Bitten angegangen, worüber unten zu Walth. 109, 9 (s. unten S. 118).

Walth. 71, 24 *nû fürht ab ich, daz erz mit valsche meine:* der Frau Zweifel an der Aufrichtigkeit der Liebe des Mannes in den Mund zu legen, ist ein conventioneller Zug, der sich zuerst bei Hausen (Lehfeld a. a. O. S. 397) findet. Reinm. 152, 20 spricht die Frau *mich müet und sol im iemen lieber sîn;* 110, 14 *und hüete sich dâ bî, daz mir iht mære kome wie rehte unstæte er sî.*

Die Klage, die der Mann dem gegenüber ausspricht, dass die Frau ihn nicht verstehe, begegnet mehrmals bei Reinmar: zunächst in der Mannesstrophe eines Wechsels E 338 (für *werlde* lies *werden* s. An-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hang II) MF. S. 289; 160, 25; 162, 5 *obe des diu guote niht verstât, wê gewaltes dens an mir begât;* ferner 155, 29 *ez dunket mich unsælikeit, daz ... mir der besten einiu des niht gelouben wil;* 173, 8; 174, 17 *daz ich ir gediente ie tac, des envil si mir gelouben niht, owê!* Nur Hausen 47, 35 hat den gleichen Gedanken; die Stellen, die Lehfeld (a. a. O. 398) sonst noch beibringt, enthalten ihn in anderer Färbung.

Walth. 71, 29 wird das Ideal höfischen Betragens aufgestellt, die *mâze* in grosser *swære: ich doch grôze swære hân*[36]), *wan daz man mich frô drunder siht.* V. 33 *swaz ich dar umbe swære trage, da enspriche ich niemer übel zuo, wan sô vil daz ichz klage:* nicht leidenschaftliches Jammern, sondern nur zahmes Seufzen; das ist echt höfisch. So auch Reinmar 162, 38 *mit bescheidenlicher klage und gar ân arge site:* das Stichwort *bescheidenlich*, der rechten *mâze* entsprechend, gemessen, greift dann auch Walther 48, 1 auf. Dasselbe sagt *mit zühten:* Reinm. 164, 32 *wan daz ich leit mit zühten kan getragen.* Und auch Walther 61, 8 beim Abschied von der Geliebten folgt höfischer Sitte noch, wenn er sagt: *mir ist liep daz si mich klage ze mâze als ez ir schône stê.* Nur kein jubelndes Jauchzen, kein wildes Wehklagen, kein brünstiger Schmerz: das Alles fällt unter den Begriff *dörperheit.* Wirkliche Leidenschaft erregte, wie in jeder Gesellschaft, so auch in der damaligen, Anstoss, und darauf wurde ja die grösste Rücksicht genommen. Die wahre Stimmung wird überhaupt oft nicht zur Schau getragen: Walth. 117, 1 *maneger wænet, der mich siht, mîn herze si an fröiden hô. höher fröide hân ich niht.* Reinm. 183, 9 *nieman frâge mir ze leide wes mîn tumbez herze frôuwe sich. mir ist liebes nicht geschên.* Wie anders Hausen! 52, 3 *mich sehent manege tage die liute in der gebære als ich niht sorgen habe;* hier wird die Entstehung dieses später verbreiteten Gedankens klar: in einer bestimmten Situation, in der Entfernung von der Geliebten, erscheint er den Leuten manchmal, wenn er sich den Weg durch lebhaftes Denken an die Geliebte kürzt, froh, als ob er keine Sorgen hätte, während ihn doch nur seine Phantasie erfreut. Reinmar hingegen stellt es geradezu als allgemeine Forderung hin, seine Leiden, wenn es die Stimmung der Gesellschaft erheischt, zu verbergen; Andere, die diese Kunst nicht so gut verstehen, wie er, werden getadelt: 192, 4 *mînem leide ist dicke sô dazz nieman wol volenden kan und gestên doch lihter frô dan in der welte ein ander man*, Walther ebenso in einem später noch zu besprechenden Gedicht aus seiner ersten Periode 120, 27 *wan siht mich dicke wol gemuot: sô trûret manic ander man, der mînen schaden halben nie gewan: sô gebâre ich dem gelîche als ich si fröidenrîche*[37]); und auch in späterer Zeit noch kommt er in höfischen Liedern zurück auf dieses Grundgesetz der nach den Begriffen der Gesellschaft geregelten Lebensart: 41, 29 *maneger trûret, dem doch liep geschiht: ich hân ab iemer*

36) So Paul Beitr. 2, 552. — Wilmanns liest *swære enhân* und übersetzt *wan daz* mit „sondern". Kann es das heissen?

37) Mit Walth. 116, 36 *und træste selben mich* vergleicht sich in auffälliger Uebereinstimmung Reinm. 185, 29 *guoten trôst wil ich mir selben geben.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hôhen muot. — Reinm. 163, 7 *daz lop wil ich daz mir bestê und mir die kunst diu werlt gemeine gebe, daz niht mannes kan sîn leit sô schône tragen.* Walth. 62, 6 *ob ich mich selben rüemen sol, sô bin ich des ein hübescher man, daz ich sô mange unfuoge dol sô wol als ichz gerechen kan* — hier offenbar ironisch.

Der Stil dieses Liedes zeigt wieder alle Eigentümlichkeiten des Reinmarschen: die Form der Einschränkung (s. oben S. 63) zweimal 71, 29—30. 34, die Antithese von *ander man ... ab ich* 71, 31 (vgl. oben S. 68. 109), die Conditionalsätze 71, 25. 32. 33; beachtenswert ist namentlich die asyndetische Nebeneinanderstellung zweier hypothetischer Sätze 71, 25. 26, worüber oben S. 65 gehandelt ist. In Reinmars Art ist die Frage nach dem vernünftigen Grund 71, 27 *wie kumt daz ich sô wol verstân ir rede, und si der miner niht?* (s. oben S. 74), die Antithese *ich ... si* ist ebenfalls hergebracht (s. oben S. 70). Der Ausdruck *volgen* 71, 32 für das Minnewerben auch Reinm. 157, 34; 171, 33; 197, 17.

7) Walth. 71, 35.

Zehnzeilige Strophe, ganz jambisch, ganz stumpfreimend (72, 13 ist trochäisch überliefert). Ganz dieselbe Reimstellung und Reimart haben die gleichfalls zehnzeiligen Strophen Reinm. 167, 31 und 176, 5. Genauer aber entspricht der Ton 187, 31, der gleichfalls jambisch und stumpfreimend ist. Schema von Walth. 71, 35: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c, ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c; ⏑ 4 d. ⏑ 4 d. ⏑ 5 e. ⏑ 4 W. ⏑ 4 e; von Reinm. 187, 31: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d, ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d; ⏑ 4 e. ⏑ 4 e. ⏑ 4 f. ⏑ 4 W. ⏑ 4 f: bei Reinmar haben die Stollen vier Reimzeilen, aber in derselben Reimstellung, der vorletzte Vers des Abgesangs ist auch wie die übrigen vierhebig.

Die erste Strophe enthält echt Reinmarsche Reflexion: „ich liebe sie und leide sehnenden Kummer; soll ich davon befreit werden, so müsste sie mich lieben." Eine kurze Einleitung gibt die gegenwärtige Stimmung; daran knüpft sich die Betrachtung, die Hoffnung auf die Zukunft.

72, 6 *wan daz ichs* (die Frauen) *alle dur si êren muoz*, höfische Galanterie, Reinmar natürlich geläufig: 189, 29 *sol mîn dienest alsô sîn verswunden, sô sîn doch gêret elliu wîp, sît daz mich einiu ... fröit;* 202, 35 *und êre gerne guotiu wîp, durch die einen, diu von sorgen scheiden sol den minen lîp;* vgl. Fenis 81, 25 (Uhland Schr. 4, 178). Auch der umgekehrte Gedanke kommt vor: „wenn sie mich nicht erhört, so will ich niemals mehr einer Frau dienen oder soll Niemand mehr eine Frau umwerben." 202, 1 *waz ich dulde an mîme lîbe, daz mich niht gehelfen mac! des enwil ich niemer wîbe mêr getrûwen einen tac* (natürlich folgt Revocatio). — Die zweite Strophe hält sich gleichfalls ganz im hergebrachten Geleise: der Mann ist ausgezeichnet mit allen Gaben ritterlicher Tugend. Dem Bilde *sîn tugent hât ime die besten stat erworben in dem herzen mîn* liegt eine hübsche Vorstellung zu Grunde, die schon in dem namenlosen Liedchen MF. 3, 1 begegnet, aber vom höfischen Minnesang erst, der sie aufgriff, künstlich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ausgearbeitet wurde. Man muss daher auf die feineren Färbungen derselben achten.

Das Gewöhnlichste ist, dass die Geliebte im Herzen des Mannes wohnt, Haus. 42, 19 (vgl. E. Schmidt a. a. O. S. 116). Mit dieser einfachen Tatsächlichkeit des Bildes begnügte man sich aber nicht, man suchte es in Handlung umzusetzen, indem man die sich aufdrängende kindliche Frage „wie ist die Frau in das Herz des Mannes gekommen?" zu beantworten strebte. Da boten sich denn als natürlicher Weg zum Herzen die Augen, um so mehr, als durch Hausen es schon eine geläufige Vorstellung geworden war, sie als die Anstifter und Vermittler der Liebe zu betrachten: Haus. 43, 17; 47, 15; 48, 30 (vgl. auch Lehfeld a. a O. S. 391). Möglicherweise hat auch das in der geistlichen Poesie gangbare Bild, wonach Gott oder Christus in die fromme Seele durch Ohr und Augen eingeht, mitgewirkt. In MF. hat allein Morung. 127, 7 die Vorstellung so einfach: *si kam her dur diu ganzen ougen sunder tür gegangen: ôwê, solt ich von ir reinen minnen sîn alsô werdecliche enpfangen* (wol nachgeahmt in einem parodistischen Liede von Steinmar MSH. II, 155 b: *ach, dô was sô schœn ir schîn*[38]*, daz er kam dur ganziu ougen in daz sende herze mîn*), aber bemerkenswert ist, dass er wünscht, auch im Herzen der Dame so zu wohnen. Dieser Zug ist seltener (s. u. S. 119). Reinmar setzt an die Stelle des *herzen* (Mor. 127, 4) den *sin:* 154, 9 *wan si mir wonet in mînem sinne.* Reinm. 194, 21 scheint schon weniger ursprünglich; der Nachdruck wird bereits auf den Gegensatz des Bildes zum Realen gesetzt und der Vorgang als *minneclîchez wunder* bezeichnet: *si gie mir alse sanfte dur min ougen daz si sich in der enge niene stiez. in mînem herzen si sich nider liez.* Es ist merkwürdig, dass dieser doch sicherlich höchst charakteristische Zug aus der etwa gleichzeitigen deutschen Literatur nur noch bei Wolfram und bei ihm wiederholt sich nachweisen lässt: Parz. 433, 1 *'tuot ûf'. wem? wer sît ir? 'ich wil inz herze hin zuo dir'. sô gert ir zengem rûme. 'waz denne, belîbe ich kûme?'*; 584, 8 *Orgelûse kom aldar in Gâwâns herzen gedanc .... wie kom daz sich dâ verbarc sô grôz wîp in sô kleiner stat?*; 593, 14 *ist diu niesnurz in der nasn dræte unde strenge, durch sîn herzen enge kom alsus diu herzogîn, durch siniu ougen oben în.*[39]) Aehnlich ist ein Bild von der Liebe bei Folquet v. Marseille, s. Michel Heinrich v. Morungen S. 217.

Schon bei Hausen begegnet die Wendung, dass das Herz ausschliesslich für die Geliebte zur Wohnung hergerichtet sei: 42, 20 *al die wîle ich habe den lîp, sô müezen iemer elliu wîp vil ungedrungen drinne wesen* (so nach Paul Beitr. 2, 423); Reinm. 194, 27 *daz du mich*

38) Morung. 124, 38 *alsô kument mir dicke ir wol liehten ougen blicke in mîn herze.* Hiltbolt v. Schwangau MSH. I, 282 b *von iuwern ougen dur diu mîne gie mir in das herze min ein sô wunneclîcher schîne, der muos iemer drinne sîn* (vgl. MF. 3, 6 *dû muost immer drinne sîn*).

39) Parodistisch verwendet dies Bild der v. Buwenburg MSH. II, 262 b: *dâ ich die lieben zem herzen în mit den ougen warf, an der stunde möhte an ir min kel sîn erworget unde möhten min ougen verrenket sîn, ês in herzen kœme ze grunde.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heimesuochest an der stat dar sô gewaltecliche wîbes lîp mit starker heimesuoche nie getrat; Morung. 133, 9 *wol mich des daz si mîn herze sô besezzen hât daz diu stat dâ nieman wirt bereit;* Horh. 114, 37 *si sol mir sîn vor allen anderen wîben ime herzen beidiu naht unde tac;* Reinm. v. Zweter MSH. II, 182 a *sich umbe dich, vil sælic wîp, in mînem herzen: vindest ieman dâ dan dînen lîp, sô lâ mich verderben;* Konrad d. Schenk v. Landegge MSH. I, 359 b *diu mir alse liebe lît in dem herzen mîn behalden, dâ si nieman kan verschalden* (Hausen *'unverdrungen'*). Dieses Bild der Wohnung[40]) bewahrt auch unsere Waltherstelle, nur fügt sie einen hübschen Zug hinzu: der Mann wohnt in *der besten stat* des Herzens der Frau, gleichsam im Staatszimmer.

Neben dieser Vorstellungsreihe läuft nun im Minnesang eine andere ähnliche, die namentlich bei Reinmar äusserst häufig ist. Danach wohnt die Geliebte nicht im Herzen des Mannes, sondern sie oder ihr Bild weilt in der Nähe des Herzens. Dies Bild ist viel abgeblasster, schwankender, ja schon der Sinnlichkeit entkleidet; denn oft geht es geradezu in die Bedeutung über: die Geliebte ist mir so nah, so lieb, wie mein eigenes Herz. Reinm. 150, 1 *ein liep ich mir vil nâhe trage, des ich ze guote nie vergaz;* 154, 10 *und ich die lieben âne mâze minne, nâher dan in dem herzen mîn;* 157, 15 *mirst komen an daz herze mîn ein wîp, sol ich der volle ein jâr unmære sîn:* in all diesen Beispielen ist das Verhältnis zur Geliebten bereits rein ethisch gefasst. So wird denn in zahlreichen andern Wendungen dies *nâhe* von inneren Seelenzuständen, die tief und nachhaltig sind, gebraucht, z. B. 160, 28 *die (swære) mir dicke sêre nâhen an dem herzen sint;* 169, 18 *maneger grôzen klage diu mir an daz herze gât;* 187, 33 *wan si (diu nôt) mir alsô nâhen lît* (vgl. 155, 10); 191, 10 *vil manege nôt diu nâhe gât;* 173, 32 *und wie nâhen ez mir gât;* 188, 9 *den ez niht nâ ze herzen gât;* 188, 31 *mir sul ein sumer noch sîn zît ze herzen niemer nâhe gân;* 195, 31 *stt ir mîn langez leit niht nâhe gât;*

40) Dies Bild ist lange lebendig geblieben: noch heute sagen wir „du liegst mir im Herzen", ohne freilich im mindesten eine sinnliche Vorstellung dabei zu haben. Anders ist das noch im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Fleming (Ausgabe v. Lappenberg I, 208), Aus H. Kaspar Barthen seinem Lateinischen Liebesscherze: „*Du hast, o liebstes Lieb, mein Herz in deinem Herzen! In dir, in dir es ist ... Ach! ach! wie ängstet sichs! Itzt wird es gar verschmachten, weil es so mit Gewalt dir muss gefangen sein. Doch gieb mirs wieder nicht, behalt es in dem deinen.*" Simon Dach Abschiedslied: „*Ich will in meine Seel ein kleines Haus Euch bauen, in welches Eure stets soll eingeschlossen seyn und will hergegen Euch auch meine Seele trauen, die hebt Euch auff und schliesst sie Eurer Seelen ein.*" Statt der ganzen Person also doch auch schon das Herz, die Seele. — Karoline Flachsland citirt, wie E. Schmidt (a. a. O. S. 116) bemerkt, in einem Brief an Herder das Lied Morungens 127, 4. In einem andern (Herders Nachlass Bd. 3, 501) schreibt sie: „Mich wecken alle Morgen die Vögel hoch am Himmel und Dein Bild in meinem Arm und Herzen. ..... Lebe wohl, Du in meinem Arm und Herzen." Vielleicht Reminiscenz an Kristan v. Hamle MSH. I, 114 a *den lieben man der mir an dem arme und in dem herzen lît.* Dazu die von Scherer (D. Stud. 2, 440 [6]) citirte Stelle aus Goethes Briefwechsel mit Frau v. Stein.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

196, 32 *wie nâhen in mîn leit ze herzen gât.* Kein Minnesänger hat übrigens diesen Ausdruck auch nur annähernd so oft, wie Reinmar, bei dem er ungefähr so häufig begegnet, wie bei allen andern in MF. zusammen. Vielleicht geht deshalb auch in unserem Liede Walth. 72, 28 *ich müese ir herzen nâhe sîn* und ebenso 114, 19 *vil nâhen in mînem herzen;* 114, 16 *ein klage diu mir ie bî dem herzen lac* (vgl. Reinm. 169, 19) auf Reinmar zurück. Ueber dies *vil nâhe,* das der Wirklichkeit oft nicht entsprach, insofern die Sänger ihre Herrinnen vielfach ganz selten sahen, spottet Gedrut (Ld. 56, 1 ff.): *von Kunzechen hêr Wahsmuot der minnet sîne frouwen über tûsent mîle: dannoch was sim gar ze nâhen.* Ulrich v. Lichtenstein verbindet dies Bild mit dem vorher besprochenen von der im Herzen wohnenden Geliebten. Frd. 126, 12 *in mîn vil sendez herze mitten hân ich si geleit: dâ ligt ouch al mîn smerze, dâ ligt ouch al mîn klagende leit.* Neben Leid und Schmerz zu liegen ist natürlich eine Strafe, also: *den zwein, swie leit ez mir sî, muoz si ligen bî, sin getuo mich beider vrî.*

Zu Walth. 72, 20 *die mîne fröide hât ein wîp gemachet stæte .... al die wîle ich lebe* vergleicht sich Reinm. 151, 9 *daz ich niht bin langer vrô wan unz ich lebe;* 157, 35 *niht langer wan die wîle ich lebe;* 161, 14 *niemer al die wîle ich lebe,* aber auch Haus. 42, 20.

72, 23 *genâde suoch ich an ir lîp:* Reinm. 151, 17 *gendde suochet an ein wîp mîn dienest.* — 72, 29 *sus darf es nieman wunder nemen:* Reinm. 162, 23 *so endarf eht nieman wunder nemen.*

Der Ausdruck in der ersten Strophe ist geschraubt, der Periodenbau verwickelt und durch Conditionalsätze überladen: *sol der mit fröide an mir zergân, sô enwirde ich anders niht erlôst, ezn kome ...., diu mir enfremedet .., wan daz:* dreimal Conditionalsatz, dann Causalsatz, unterbrochen durch eine Zurückweisung mit *wan* und Hervorhebung des wahren Grundes. 72, 15 ist die Parenthese *des muoz ich jehen* zu beachten (vgl. ob. S. 104 f.). Antithetischer Parallelismus liegt 72, 20 vor: *die mîne fröide hât ein wîp gemachet stæte und mich erlôst von sorgen,* bemerkenswert ist die Wiederholung *mir ist ... ein schœnez wîbes heil geschehen* (72, 15) und *ein mannes heil mir dâ geschach* (72, 26).

8) Walth. 118, 12.

Sechszeilige Strophe, ganz trochäisch, stumpfreimend. Aehnlich ist der Ton Reinm. 178, 1; Schema von Walth. 118, 12: 4 a. 4 b, 4 a. 4 b; 7 c. 4 c, von Reinm. 178, 1: 4 a. 4 b. 4 a. 4 b; 4 c. 5 W. 4 c; bei Reinmar ist der vorletzte Vers um drei Hebungen kürzer und der vierte hat dafür vor sich eine fünfhebige Weise.

Ueber das Liedchen selbst, das recht altertümlich aussieht, ist wenig zu sagen. 118, 17 *ungelücke* lässt sich vor Reinmar als Ausdruck für Liebeskummer nicht nachweisen (Reinm. 170, 38).

9) Walth. 119, 17.

Was die Form betrifft, so verdient Hervorhebung der Aufgesang aus vier jambisch-stumpfen überschlagend reimenden Versen von vier Hebungen, wie er bei Reinmar häufig ist.

Eine Nachahmung Reinmars sind die Verse 119, 24 *ouwê wie süeze*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein arebeit! ich hân ein senfte unsenftekeit. Reinm. 159, 23 *wol ime des deiz sô reine welen kan und mir der süezen arebeite*[41]) *gan;* 164, 13 *diech doch mit sorgen hân gesehen. wol mich sô minneclicher arebeit!* Walther hat den Ausdruck noch einmal 92, 30 *swer ouch die süezen arebeit ze rehte kan getragen.* — Die *senfte unsenftekeit* und ebenso 109, 23 *daz dîn sêren sanfte unsanfte tuot* ist nachgebildet Reinm. 163, 11 *nu hân ich sô senften muot daz ich ir haz ze fröiden nime. owê wie rehte unsanfte ez mir doch tuot.* Und Reinmar wendet auch noch andere Oxymora an, um das Glück, das er in seinem Liebesschmerz findet, zu bezeichnen: 179, 23 *wê war umbe versprœche ich arebeit diu mir liebet?* 166, 16 *der lange süeze kumber mîn.* So ist ihm auch sein Liebeswahn, sein Hoffen und Träumen lieb: 190, 11 *lieber wân ist âne trœsten dâ;* 109, 16 *wan deich verleitet bin ûf einen lieben wân;* Haus. 45, 32 *ouch half mich sêre ein lieber wân;* Hartm. 208, 23 *doch trœstet mich ein lieber wân.* Walth. 71, 35 *ein wünneclicher wân.*[42])

W. 119, 20 *mich müet daz ich si hôrte jehen wie holt si mir entriuwen wære und sagte mir ein ander mære, des mîn herze inneclîchen kumber lîdet iemer sît.* Was heisst das? Ist etwa gemeint, dass die Dame dem Boten gegenüber sich dem Dichter geneigter gezeigt habe als in der eigentlichen Antwort, die der Bote überbringen sollte, und hatte der Dichter nun doch ihre wahre Gesinnung erfahren? Dann wäre die Situation ähnlich, wie Reinmar 178, 14; 179, 1. 2, wo gleichfalls die Dame dem Boten einschärft, er solle dem Dichter nicht alle ihre freundlichen Worte wieder sagen. Bei Reinmar ist der Inhalt des Liebegeständnisses der Frau, dass sie ihm *von herzen holt* sei (178, 12), bei Walther (119, 21) *wie holt si mir entriuwen wære.*

W. 119, 26 *got hât vil wol ze mir getân* ist wol eine Reminiscenz an Hartmann MF. 217, 34 *got hât vil wol zuo zir getân*, gleichfalls Worte der Frau und Anfang einer Strophe, vgl. auch 211, 12 *got hât vil wol ze mir getân.*

W. 119, 29 *dem alle liute sprechent wol:* diese Berufung auf das Lob Anderer, in der sich recht unerfreulich das erzwungen Conventionelle des höfischen Minnedienstes zeigt, ist uns in Walthers Jugendliedern schon begegnet.

Dieses Lied ist ausgezeichnet durch doppelte Responsion: eine am Anfang der Strophen 119, 17. 26 *got*, wie bei Hausen 52, 37. 53, 7; Reinm. 151, 17. 25; 173, 20. 27; 176, 16. 27; 190, 27. 36; 169, 3 und m Walther 3 (MF. S. 299), vgl. oben S. 89 ff., die andere im drittletzten

41) In dem Bruchstück eines mittelhochdeutschen Gedichts, das Pfeiffer dem Umhang Bliggers zuwies, V. 314 *dâ von sprach hie vor alsus ein hübescher man, Ovidius: amor amor amor dulcis dulcis labor,* in Pleiers Meleranz V. 694 mit *süeziu arbeit* übersetzt.

42) Der *wân* erscheint also als etwas Erwünschtes. Man erinnert sich dabei unwillkürlich an Gotthes Begriff „dumpf", „Dumpfheit". Ich verweise auf die Beispiele, die W. Grimm im Deutsch. Wb. II, 1524—1527 gibt. Besonders Stellen wie „Ich bin in liebevoller Dumpfheit der Ihrige" (*'lieber wân'*) sind merkwürdig.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verse, 119, 23 *des min herze ... lîdet iemer sît,* 119, 32 *dô schôz mir in min herze daz mir iemer nâhe lît;* die letztere Responsion wird noch besonders durch die Körner hervorgehoben.

Der Conditionalsatz *ich tætez, wurde mirs diu stat* (119, 34) erinnert an ähnliche schwankende Halbentschlüsse der Frau in Reinmars Frauenliedern.

10) Walth. 109, 1.

Siebenzeilige Strophe, Schema: 6 ⌣a. 5 b, 6 ⌣a. 5 b; 4 c. 4 ⌣d. 2 ⌣d 3 c; den sechshebigen Vers mit dem fünfhebigen bindet Reinmar zu vierzeiligem Aufgesang mit gleicher Reimstellung, wie hier Walther, 170, 36 und 196, 35, durchgängig stumpfreimend; in umgekehrter Reihenfolge, sodass der kürzere Vers voran steht: 189, 5 klingend, 179, 1 stumpf. Letzterer Ton (Schema: 5 a. 6 b, 5 a. 6 b; 4 c. 4 c ⌣ 1 ⌣ d. 3 ⌣ d 3 c) scheint überhaupt das Vorbild für Walth. 109, 1 gewesen zu sein: er ist auch siebenzeilig, auch durchweg trochäisch, hat auch inneren Reim, beginnt den Abgesang mit zwei vierhebigen Versen und schliesst ihn mit einem dreihebigen. Die Töne Morungens 124, 32 ff.; 126, 8 ff.; 145, 1 ff.. in denen ebenfalls im Aufgesange der sechshebige mit dem fünfhebigen trochäischen Vers wechselt, können als Vorbilder nicht in Betracht kommen, weil in dem siebenzeiligen (126, 8) der Abgesang an den Aufgesang angereimt ist, in den andern aber die Zahl der Verse abweicht; auch hat Morungen gar nicht in seinen Liedern den sechshebigen klingenden Vers angewendet.

Die Stimmung des Liedes ist heiter: der Dichter hat Hoffnung auf *ganze fröiden.* Die Versicherung, dass das noch nie in so hohem Grade der Fall gewesen, ist hergebracht. Auch Reinmar sagt in einem seiner wenigen freudig gestimmten Lieder 153, 5 *gewan ich ie deheinen muot der höhe stuont, den hân ich noch* d. h. „jetzt noch viel mehr." — Die Veranlassung für das Lied sei *ir vil werder gruoz* (109, 4): nicht der Wunsch der Hörer, sondern das Gebot der Geliebten. So macht auch Reinmar wiederholt sein Singen von ihrem Willen abhängig, nachdem er mit einem Liede bei ihr Anstoss erregt hatte: 164, 10; 177, 23; 195, 32. Und wir haben auch ein Lied von ihm, das ebenso wie Walthers als die Antwort erscheint auf den *gruoz* und die directe Aufforderung der Dame, die, wie sie auch dem Boten gegenüber (177, 16. 27) äussert, dem Dichter das Wort nicht verbieten will: 187, 31 *nu muoz ich ie mîn alten nôt mit sange niuwen .... ir gruoz mich vie, diu mir gebôt vil langen niuwen kumber tragen.* Der junge Walther, der hier dem Wunsche der Geliebten zu folgen erklärt, tut dies hoffnungsfroher als der in langem Werben alternde Reinmar.

109, 5 *gewalt* vgl. Reinm. 172, 15. — 109, 6—8 sind Gemeinplätze. — 109, 9. 10: Gott wird oft angerufen zum Zeugen oder als Helfer in der Liebe und geradezu vorausgesetzt, dass er eingreifen werde. Für den ersteren Zug bieten Belege: Johansd. 92, 7 und öfter; Reinm. 160, 9; 161, 14; 162, 1; 165, 15; 167, 29; 173, 19. 30; 174, 35; 175, 25; Morung. 135, 25 (vgl. auch Lehfeld Beitr. 2, 385); der zweite Zug ist selten: Reinm. 159, 39 *gît got deichz mit mir bringe dan* und hier

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Walth. 109, 9 *gît daz got daz mir noch wol an ir gelinget;* Walth. 120, 32 *nû müeze ez got gefüegen sô daz ich noch von wâren schulden werde frô.* Die hier von Walther ausgesprochene Versicherung, er würde, wenn Gott ihm Erfolg bei ihr gäbe, immer froh sein, wird auch Reinmar nicht müde, immer und immer wieder zu erneuern: 175, 13; 185, 38; 189, 19; 197, 1; 203, 4. Uns erscheint das leicht trivial, aber wir dürfen nicht vergessen, dass es oft nur Beschwichtigungen für eine Partei unter den Hörern waren, die des ewigen Klagens der Dichter überdrüssig wurden.

109, 12 *mich betwanc nie mê kein wîp alsô* ist eine landläufige Phrase, die natürlich auch bei Reinmar begegnet 154, 21, aber auch bei Anderen. Dagegen könnten die folgenden Verse eher Nachahmung eines Reinmarschen Gedankens sein: die Macht der Minne war dem Dichter unbekannt, bis er sie durch die Geliebte kennen lernte, ebenso Reinm. 157, 11, aber auch Rugge 102, 1; Veld. En. 268, 15; 294, 36; etwas anders Haus. 42, 12; Eilhart Tristr. 2458.

Die dritte Strophe hat Wilmanns mit Recht abgesondert; sie enthält ein in sich völlig abgeschlossenes Preislied auf die Wundermacht der Frau Minne. Das Oxymoron am Schluss *daz dîn sêren sanfte unsanfte tuot* wurde als Reminiscenz an Reinm. 163, 13 schon erwähnt.

110, 1 *dur ir liehten ougen schîn wart ich alsô wol enpfangen:* diese Vorstellung, dass die Liebenden einander im Herzen wohnen, ist, wie oben S. 114 ff. gezeigt, weit verbreitet. Nichtsdestoweniger wird Niemand bezweifeln, dass diese Verse durch Reinmar 194, 22 beeinflusst sind. Ob ausserdem Walther auch Morung. 127, 10, eine Nachahmung der Stelle Reinmars, gekannt hat, ist zweifelhaft.

110, 5 *mich fröit iemer daz ich alsô guotem wîbe dienen sol:* Reinmarsche Genügsamkeit, vgl. 159, 32; 179, 14 ff.; 109, 35.

Hervorhebung verdient die Wiederholung gleicher Wortstämme aus dem Ende einer Strophe im Anfang der nächsten, auf die Wilmanns (Vorbemerk. zu Nr. 25) hinwies.

11) Walth. 113, 31.

Genau gleich ist diesem Ton Reinm. 182, 34, nur in der letzten Zeile verschieden von Walth. 91, 17 und Reinm. 177, 10.

Dieses Frauenlied ist denn auch sichtlich unter Reinmars directem Einfluss entstanden. Die Gattung der Frauen in den Mund gelegten, vielstrophigen Selbstgespräche hat Hausen in den Minnesang eingeführt. Sein Schüler ist hierin, wie in Vielem, Reinmar; das zeigen deutliche Anklänge in Reinmars Frauenliedern an das Frauenlied seines Vorgängers: Haus. 54, 4 heisst der Geliebte *sælic man*, ebenso Reinm. 193, 20; 85, 10 *erst mir liep und lieber vil danne ich immer im vil lieben manne gesage*, das spricht auch bei Reinmar die Frau zum Boten aus 178, 14; 179, 1. 2; Haus. 54, 22 *guotem manne*, Reinm. 186, 32 *guotes mannes rede*, 37 *disen lieben guoten man;* Haus. 54, 24 *sol ich sin ze friunde enbern, daz ist mir leit*, Reinm. 193, 4 *ich sîn niht ze friunde enberen wil;* 54, 23 *alrêrste müet mich daz ich in ald er mich ie gesach*, Reinm. 187, 11 *mir ist beide liep und..*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

leit daz er mich ie gesach oder ich in sô wol erkenne; Haus. 54, 24 (*daz ist ein nôt*), Reinmar 192, 37 *nu wil er* (*daz ist mir ein nôt*); Haus. 54, 27 *ich entars in niht gewern*, Reinm. 187, 20 *daz ichs niemer tar beginnen;* Haus. 54, 30 *sît daz ich im holder bin danne in al der werlte ie frouwe einem man*, Reinm. 192, 35 *wan deich im holder bin danne in al der werlte ein wîp.* Es stehen nun aber die Frauenmonologe Hausens und Reinmars in unverkennbarem Zusammenhang mit den beiden grossen Selbstgesprächen der Isalde in Eilharts Tristrant und der Lavinia in Veldekes Eneide. Aus dem ersteren lassen sich in einzelnen Wendungen zwar nur zwei Uebereinstimmungen nachweisen: Eilh. 2400 *waz ich grôze rûwe . . hân umme den leiden lîben man* und Reinm. 187, 11 *mir ist beide liep und . . . leit daz er mich ie gesach;* Eilh. 2528 *lîp und êre, Minne, ich dorch dich wâge;* 2586 *ich wêne daz ich mîn êre wâge* und Reinm. 192, 38 *daz ich durch in die êre wâge und ouch den lîp;* Haus. 55, 5. Desto zahlreicher sind die Uebereinstimmungen in Stil und Darstellung: Revocatio 2403. 2413. 2568. 2581. 2590; Reinm. 187, 24. 28; 193, 17; Fragen nach dem vernünftigen Grund der Liebe 2412. 2439. 2456. 2552; andere Fragen 2410. 2415. 2428. 2436. 2465. 2484. 2526. 2542. 2568. 2578. 2598; Anrede an Herz und Mut 2442 wie Haus. 47, 25. — Der Monolog der Lavinia in der Eneide zeigt ähnliche Uebereinstimmungen: En. 269, 16 *mir is leit daz ich in ie gesach*, Haus. 54, 23 *alrêrste müet mich daz ich in ald er mich ie gesach*, Reinm. 187, 11. 12; En. 271, 4 ff. 10 *ich hân mich wol dâ vor behût* (vor Liebe, bevor sie den Aeneas gesehen), Haus. 54, 3 *des hât ich den mînen lîp vil wol behüetet* (gleichfalls vor *sender arebeit*); Revocatio 269, 14; 271, 2; 274, 18; Antithese 268, 16. 17; 272, 23. 24; Frage nach dem vernünftigen Grunde der Liebe 271, 1; Fragen, die beantwortet werden 270, 20; 271, 23; 272, 33; 274, 24. — Alle diese Eigentümlichkeiten teilen die beiden Monologe Eilharts und Veldekes entweder gerade mit den Frauenliedern Hausens und Reinmars oder doch überhaupt mit deren reflectirender Poesie. Man wird doch wol die epischen Monologe als die Vorbilder der lyrischen betrachten müssen; was Hausen und Reinmar als Empfindungen und Betrachtungen der Isalde und Lavinia aus den grossen Epen Eilharts und Veldekes kennen gelernt hatten, suchten sie in ihren persönlichen Verhältnissen nachzuleben und liessen ihre eigenen Geliebten über die Liebe zu ihnen ähnlich reflectiren, wie das die Heldinnen der Sage getan hatten.[43])

Das Thema von Walthers Frauenlied ist *gerne het ichz nû getân, wan deichz im muoz versagen und wîbes êre sol begân* (114, 9), ebenso wie in Reinmars Selbstgespräch der Frau 186, 26.

Das Schwankende des inneren Zustandes ist durch die Antithese be-

43) Auch Hartmann kannte Reinmars Frauenlieder: 205, 25 *sô meit si mich . . . mê dur ir êre danne ûf minen haz*, Reinm. 186, 26 *den verspriche ich sêre niht durch ungefüegen haz, wan durch mines libes êre;* Hartm. 216, 19 *wand ich wâgen wil durch in den lîp, die êre und al den sin;* Reinm. 192, 38 *das ich durch in die êre wâge und ouch den lîp.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zeichnet 113, 31 *mir tuot einer slahte wille sanfte und ist mir doch dar under wê*, ähnlich Reinm. 187, 11 *mir ist beide liep und herzeclîchen leit.* — Den Geliebten lobt die Frau über Alle 114, 22 wie bei Reinmar 187, 21 ff.

Das Unentschlossene in der Rede der Frau, der Kampf von Liebe und Sitte, das Hin und Her der Empfindungen und Vorsätze — das Alles war in der Tradition gegeben und bildet bei Walther den Grundton, wie er ebenso in Hausens, Reinmars, Hartmanns Frauenliedern erklingt.

114, 19 *sô hân ich im ... in mîme herzen eine stat gegeben, dâ noch nieman in getrat.* Ueber das Bild selbst ist schon geredet, sein Ausdruck an dieser Stelle scheint eine Nachbildung von Reinmar 194, 27 *daz du mich heimesuochest an der stat, dar .. wibes lîp .. nie getrat.* — Das Bild aus dem Schachspiel 114, 22 geht wol auf Reinm. 159, 9 zurück.

Der Stil des Liedes enthält viel Reinmarsche Eigentümlichkeiten: Conditionale Perioden 113, 36 *tuon ichs niht, mich dunket daz mîn niemer werde rât;* 113, 38 *sô mir daz geschiht, swie vil er mich denne bæte, ... sô enhulfe ez niht;* 114, 5 *wil er mich vermîden mêre, sô versuochet er mich alze vil;* 114, 9 *gerne het ichz nû getân, wan deichz muoz versagen;* rhetorische Frage 114, 4 *waz hilfet daz?* (s. oben S. 72. 73) = Reinm. 157, 37; Brechung des Satzes durch den Vers 113, 37 *dicke dunke ich mich sô stæte | mînes willen;* vgl. Reinm. 157, 15 *mirst komen an daz herze mîn | ein wîp;* 162, 25 *si jehent daz Stæte st ein tugent, | der andern frowe. sô wol;* 195, 20 *wirt daz volendet, so ist mir fröide brâht | vil manegen tac. diuht;* 195, 35 *mir tuot diu sorge niht sô wê | als mîn ungevelle. dêst;* Veld. 59, 3 *des sol mir diu guote danc | wizzen;* Horh. 114, 15 *sît ich ir gap beidiu herze unde lîp | ûf ir genâde;* Fenis 84, 3 *swie vil si gesingent, mich dunket ze lanc | daz bîten .... dâ von muoz ich dur nôt sîn ungesungen | von ir, wan ...;* Rugge 107, 27 *nâch frowen schœne nieman sol | ze vil gevrâgen. sint.*

12) Walth. 120, 25.

Neunzeilige rein jambische Strophe. Der Abgesang ist durch den zweiten Vers der Stollen angereimt, wie Reinm. 154, 32; 193, 22. Der Aufgesang aus vierhebig stumpfen Versen ist uns schon wiederholt in Walthers ältesten Liedern begegnet (71, 19; 71, 35; 96, 29; 119, 17; trochäisch: 118, 12), er ist, wie wir sahen, auch bei Reinmar häufig.

In der ersten Strophe wieder die beliebte Antithese *manic ander man — ich* (vgl. oben S. 113. 68). Darauf Wunsch, Gott möge es zum Bessern wenden, wie so oft bei Reinmar. In der zweiten fragt Walther, wie es möglich sei, dass er Andern raten könne, sich selbst aber nicht. Darüber wundert sich auch Reinmar, von dem der Gedanke zuerst ausgesprochen ist: 157, 3 *und hete ein ander mîne klage, dem riete ich sô daz ez der rede wære wert, und gibe mir selben bœsen rât* und 160, 32 *tæte ez danne ein kint deiz sus iemer lebete nâch wîbe, dem solt ich wol rîzen daz,* etwas anders gewendet 170, 36 *niemen seneder suoche an mich deheinen rât: ich mac mîn selbes leit erwenden niht.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Walth. 121, 3 *ich kan ab endes niht gewinnen*, ein in Reinmars Liebesterminologie geläufiger Ausdruck für „ich weiss keine Erhörung zu finden". Reinm. 154, 1 *ich kunde ez niht verenden;* 166, 24 *kund i'z volenden;* 192, 5 *dazz nieman wol volenden kan;* 109, 16 *wân, den ich noch leider unverendet hân.*

Walther tröstet sich (121, 4. 5.) damit, dass sie *ein wênic lachet sô si ... versaget*, anders Reinmar 166, 34 *daz si mich alse unwerden habe als si mir vor gebâret, daz geloube ich niemer, si enlâze ein teil ir zornes abe.* — Die dritte Strophe ist ihrem Inhalt nach originell; der hübsche Schluss von dem äusseren freundlichen Benehmen der Geliebten auf die Neigung des Herzens zeigt bereits den wahren Walther. Nur die letzte Zeile fordert zur Vergleichung heraus: *des wirt bî selken êren ungelônet niht*, die Geliebte soll ihn um ihrer Trefflichkeit willen erhören, wie Reinm. 190, 18 *si hât tugent und êre, dâ von mac es werden rât*, vgl. Walth. 62, 16; (Lehfeld Beitr. 2, 390).

121, 19 *si fråget ...., wie lange ich welle bî ir beliben:* über den Vorwurf der Unbeständigkeit von Seiten der Frau ist oben (S. 111) gesprochen, er war durchaus conventionell. — 121, 24: „Andere können in Gegenwart der Geliebten schöne Worte machen; ich aber *swie dicke ich ir noch bî gesaz, sô wesse ich minner danne ein kint.*" Darüber klagt auch Reinmar 153, 25 *ich sach si, wæne ich, alle tage, daz mich des iemer wunder hât daz ich niht redete swaz ich wolte: als ichs beginnen under wîlen solte, sô swîget ich deich niht ensprach;* 164, 21 *owê daz ich einer rede vergaz, daz tuot mir hiute und iemer wê, dô si mir âne huote vor gesaz! war umbe redte ich dô niht mê?;* vgl. Walth. 115, 22. Auch andere Minnesänger haben diesen Gedanken: Morung. 135, 32 *sô swige ich rehte als ein stumbe, der von siner nôt niht gesprechen enkan, wan daz er mit der hant stniu wort tiuten muoz;* 141, 32. Zu Grunde liegt ihm die bei allen Minnesängern verbreitete Vorstellung, dass die Liebe dem Menschen, den sie überfällt, die Besinnung raubt oder stielt: Reinm. 154, 14 *daz ich den sin an ein sô schœne wîp verlie;* 171, 38 *ûzer hûse und wider dar în bin ich beroubet*[44]) *... al der sinne mîn*; Reinmar v. Zweter MSH. II, 182b *unt stilt si mir gedanke, alsam ein diep*, vielleicht nach Wolfram Tit. 66, 4 (vgl. Lehfeld a. a. O. S. 396). — Der Trost Walthers über seine Wortlosigkeit in Gegenwart der Geliebten 121, 29 *des wær ich anderswâ betœret: sie ist ein wîp diu niht gehœret, und guoten willen kan gesehen*, ist eigenartig, aber nicht sein Eigentum. Die Hoffnung, dass die Geliebte nicht nur nach dem Hören urteilt, wobei der vor Liebe stumme Dichter übler wegkommen würde als die Menge derer, die schöne Worte machen können (Walth. 121, 24; Reinm. 197, 36), hegt auch Reinmar 197, 39 *doch træste ich mich des einen, si engehœret niht.*

44) Das wird in streng juristischem Sinne ausgeführt; der Dichter verklagt die Geliebte wegen Friedensbruchs und droht, wenn sie vor Gericht leugne, sein Recht durch einen Zweikampf zu *'bereden'*. Vgl. den Anhang II.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Stil des Liedes zeigt deutliche Spuren der Einwirkung Reinmars: gleich die Doppelfrage am Anfange *wedr ist ez übel od ist ez guot, daz ich mîn leit verhelen kan?* ist Reinmars grübelnder Art entsprechend, vgl. 165, 37 ff.

120, 34 *wie kumet daz ich* u. s. w.: diese Frage nach dem logischen Grunde ist wie 71, 27 und Reinm. 162, 16; 163, 32; 166, 26 u. s. w. (s. oben S. 74); über die Parenthese 121, 7 vgl. oben S. 105; conditionaler Ausdruck 120, 37; 121, 4. 5. 11. 13. 15. 17; verwickelte Periode 121, 15—18; Wünsche 120, 32 *nû müeze ez got gefügen sô;* 121, 23 *nû müeze mir geschehen als ich geloube an ir;* 121, 32 *sô mir iemer müeze liep geschehen.*

Damit ist der Kreis jener Gedichte Walthers, in denen ich unmittelbare Abhängigkeit von Reinmar zu erkennen glaube, geschlossen. Es würde auch Walth. 120, 16 noch hierher zu ziehen sein, wenn die Echtheit sicher verbürgt wäre. Auch 91, 17, das in demselben Ton wie Reinm. 177, 10 gedichtet ist, habe ich ausgeschlossen, weil ich den gar zu unbedeutenden Inhalt nicht Walther zutrauen möchte.

Ueberblicken wir noch einmal das Charakteristische der betrachteten Lieder. — Wir haben zahlreiche, deutliche Uebereinstimmungen mit Reinmarschen Ideen in ihnen gefunden. Walther steht mit ihnen auf demselben Boden der höfischen Neigungen und Dogmen, wie Reinmar, er denkt an dasselbe Publikum, denselben Geschmack seiner Hörer. Farblos, gestaltlos ist ihr Inhalt; das Conventionelle überwiegt das Persönliche; Betrachtungen und Grübeleien über das Empfinden hindern ein freies lyrisches Austönen desselben; die Situation wird gar nicht oder nur schattenhaft angedeutet, die Geliebte wenig individuell charakterisirt. Naturgefühl und bildlicher Ausdruck fehlt fast ganz. Der Stil ist nicht einfach, nicht klar. Die Darstellung des Gedachten herrscht durchaus über die des Geschehenen; hypothetische Elemente, Wünsche, Fragen sind dafür bezeichnend. — Die Strophenformen zeigen wiederholt bewusste Nachbildung Reinmars.

FUNFTES KAPITEL.

Walther als selbständiger lyrischer Dichter.

Es war ein Kennzeichen der ritterlichen Dichtung des zwölften Jahrhunderts, sich von den überlieferten einheimischen Stoffen der Heldensage und Didaktik abzuwenden. Wie die Idee des Rittertums überhaupt dem Herkommen feindlich war, insofern es die Fesseln der alten Stände sprengte, an die Stelle eines ererbten, fest abgeschlossenen Adels einen neuen Berufsadel setzte, der jedem frei Geborenen zugänglich war, so kehrte sich auch die ritterliche Literatur entschieden vom Nationalen ab und dem Fremdländischen zu: sie beseitigte dadurch zugleich die Rivalität der geistlichen Dichter und Spielleute, die Trennung von laienhafter

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und pfäffischer Poesie, bewirkte also auch hier eine Ausgleichung des Standesunterschiedes. Mit Recht ist es wiederholt ausgesprochen worden, wie jetzt in dieser neuen Dichtungsart das Subject des Dichters sich hervorhebt, wie Gewicht auf die eigene Reflexion und auf ausführliche Schilderung der Seelenzustände der handelnden Personen gelegt wird, im Gegensatz zur reinen Tatsächlichkeit des Volksepos. Am schärfsten aber prägte sich dieser Subjectivismus in der ritterlichen Lyrik aus, die anfangs ganz kurze Zeit die Wege des überlieferten Volksgesanges gesucht und wahrscheinlich in der Technik von fahrenden Spielleuten, wie dem Anonymus, gelernt hatte, dann aber mit ganzer Entschiedenheit die neue höfische Cultur des Westens auf sich wirken liess. Wie in ihr der Subjectivismus allmählich immer mehr zunahm und schon am Ende des zwölften Jahrhunderts zu Unnatur und Krankhaftigkeit gelangt war, habe ich im dritten Kapitel zu zeigen versucht.

Hausen und Reinmar beweisen sich überall als die eigentlichen Ausbilder dieser höfischen Reflexionspoesie. Den Ersteren hatte seine gesunde männliche Kraft vor Weichlichkeit und dem Ueberschwang der Empfindung bewahrt: nicht so Reinmar, der als die Spitze der ganzen höfischen Liebespoesie gelten darf. Seinen Fussstapfen folgte, wie wir oben gesehen, auch der junge Walther, aber — das dürfen wir wohl annehmen — nur kurze Zeit. — Man kann natürlich Jahreszahlen in solchen Dingen nicht aufstellen, doch mich dünkt es wahrscheinlich, dass Walther im Alter von 25 Jahren etwa seine dichterische Selbständigkeit erreicht habe. Ich äussere diese Vermutung nur, um die Besorgnisse derjenigen zu zerstreuen, welche etwa fürchten möchten, ich müsste bei meiner Auffassung von Walthers Entwickelung annehmen, dass er die Lieder *Under der linden* und *Nemt, frowe, disen kranz* bereits im höheren Mannesalter oder gar als Graukopf gedichtet habe.

So komme ich zum letzten Teile meiner Aufgabe, darzustellen, wie Walther selbständig wurde, wie er den Einfluss Reinmars überwand, wie er sich aus der Strömung der höfischen Kreise, die so manches Ungesunde mit sich führte, emporrang zum hellen Sonnenschein der poetischen Wahrheit, zur vollen Ausbildung seiner herrlichen Dichternatur.

Bei der Schilderung seiner ersten dichterischen Epoche war ich bemüht, die Kreise, für die Walther damals ausschliesslich dichtete, in ihren Lebensansichten, ihren literarischen Neigungen, ihrer geistigen und gemütlichen Beanlagung annähernd anschaulich zu machen, also den Geschmack der höfischen höchsten Gesellschaft in Wien: ebenso liegt es mir jetzt ob, von der Luft etwas zum Gefühl zu bringen, in der Walthers eigene Poesie, befreit von den Fesseln der Convenienz und Modedichtung eines sich abschliessenden Kreises, erwuchs und gedieh. In Walthers grosser Persönlichkeit wurzelte und haftete sie zwar, aber Leben und Licht gewährte ihr doch nur die sie umgebende geistige Atmosphäre. Walther ist hier nur der Bahnbrecher für eine lange literarische Bewegung, die zugleich den inneren Menschen überhaupt angieng. Für das, was zu seiner Zeit schon in Vielen unbewusst lebendig war, fand er zuerst das lösende Wort. Wie das geschah, ist hier näher zu erörtern.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn es gewissermassen das Ziel der ritterlichen Cultur war, dem Subject eine grössere Freiheit zu geben, so war dies Ziel gänzlich verfehlt worden. Die ritterliche Lebensauffassung krankte an dem unauflöslichen Gegensatz zwischen dem construirten Ideal und den wirklichen Verhältnissen, vor allem an der Lostrennung von dem natürlichen Boden des Volkes und den national-politischen Interessen. Das Rittertum hat nur für übersinnliche oder unsinnliche Interessen gekämpft und sich stets fern gehalten von den wirklichen Lebensfragen des Vaterlands. Und ebenso litt seine Dichtung, besonders die lyrische, an dieser Abwendung vom Leben und vom rein Menschlichen. Die erstrebte Freiheit der Person war eine eingebildete: an die Stelle des bisherigen Zwangs der Stände trat der schlimmere des neuen Stands, der neuen Convenienz. So kam es, dass das glänzende Gebäude rasch zusammenbrach, dass sich Viele daraus vor dem gänzlichen Einsturze flüchteten.

Dafür dass das Trügerische des ritterlich-höfischen Wesens nicht Wenige tief empfanden, dass an die Stelle der anfänglichen Erhebung bald eine allgemeine Ernüchterung und Verzagtheit trat, sind die massenhaften Klagen der höfischen Dichter über die Abnahme der rechten höfischen Freude und Zucht aus dem ganzen dreizehnten Jahrhundert beredte Zeugen. Eine Reaction gegen das Höfische trat ein, und zwar doppelter Art.

Ein Teil suchte Ersatz und Sicherheit in den ewigen Gütern der Religion: so und nicht etwa aus einer erhöhten, wirksameren Agitation des Klerus erklärt sich die Erscheinung, dass wiederholt höfische Dichter sich von der Behandlung weltlicher Stoffe abwenden und Legendenstoffe ergreifen. So Hartmann im Gregor (Pauls Ausgabe Nachtrag S. 1 ff.), in MF. 218, 21 *ir minnesingær, iu muoz ofte misselingen: daz iu den schaden tuot daz ist der wân. ich mac mich rüemen, ich mac wol von minne singen* (nämlich der Gottesminne), so Rudolf v. Ems Barl. 5, 10. Auch Konrads v. Würzburg „Von der Welt Lohn" wird von dieser Gesinnung getragen.

Aber der tapferere Teil der Oppositionspartei suchte nicht für das Ritterliche das Kirchliche, nicht für ein Uebersinnliches ein anderes, sondern strebte zurück nach der starken Grundlage, die zum Unglück der Literatur verlassen war, nach der nationalen Ueberlieferung. Diese Bewegung, die an der Scheide des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts mächtig gewesen sein muss, hat, soviel ich sehe, die drei Gipfel der mittelhochdeutschen Literatur emporgeschoben: die Nibelungen, Wolframs Parzival und Titurel und Walthers Gedichte. Derjenige, von dem die Nibelungen in der uns überlieferten Gestalt herrühren[45]), muss im Gegensatz zu dem allgemeinen Geschmack der höheren Kreise, für den die alten Ideale der Heldensage einen sehr tiefen Platz einnahmen, ein warmes Interesse an der nationalen Sage gehabt und sich bemüht haben, sie aus den niederen Kreisen in mehr höfische emporzuheben. — Wolfram v. Eschenbach steht, daran ist nicht zu zwei-

45) Die Nibelungenfrage bleibt dabei natürlich ganz ausser Spiel.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

feln, der streng höfischen Epik fern. Nicht nur sein Stil, der Vieles aus der Spielmannspoesie in sich aufgenommen hat (Jänicke De dicendi usu Wolframi de Eschenbach), nicht nur die Wahl des Stoffes, der „das Bild einer kirchlichen Gemeinsamkeit ohne Papsttum und Hierarchie gibt" (Scherer QF. 12, 140, ebenso, aber übertrieben schon San Marte Parzivalstudien 2, 220), nicht nur dass er sich in Einzelheiten, wie in dem gänzlichen Fehlen der Marienverehrung (Lachmann zu Walther 89, 20)[46]), der herrschenden Gewohnheit widersetzt, dass er die Gelehrsamkeit anderer Dichter verspottet, sondern auch das ist zu beachten, wie er gegen die oft leere Formenschönheit, die kalte Glätte Hartmanns und Gottfrieds polemisirt und, wie viel er auch von Ersterem gelernt haben mag, mit Bewusstsein die in den höfischen Epen streng innegehaltene Linie des Schicklichen überspringt und statt der gedämpften, hoffähigen die wahre Leidenschaft gibt. Denn all das Barocke, Fernabliegende, Derbe oder auch Uebertriebene seiner Kunst entspringt doch aus klarer Absicht, es anders zu machen, wahrer zu sein, als die höfischen Dichter. Es ist kein Zufall, dass das Programm des Parzivals (3, 28) *'nu hært dirre âventiure site: diu lât iuch wizzen beide von liebe und von leide: fröud und angest vert tâ bî'*, dass es sich deckt mit dem Thema des Nibelungenliedes (2315, 4). Eine offenbare Lossagung von der Sitte des höfischen Minnedienstes enthält Wolframs Lied 5, 34, in dem der Wächter des Tageliedes als Beschützer der verbotenen Minne abgedankt und die eheliche Liebe als das erstrebenswerte Ziel hingestellt wird. Dazu stimmt dann auch die ausgeführte Schilderung ehelichen Glückes im Willehalm. Aber der Verlauf von Wolframs innerer Entwicklung wird völlig deutlich erst durch den Titurel, der unzweifelhaft nach dem Parzival gedichtet ist (Herforth Zs. 18, 281 ff.). Hier ist die überlieferte Weise kühn verlassen, „ein paar einzelne Abschnitte von besonders anziehendem Inhalt aus dem fremden Stoff sind herausgegriffen und werden in einer der volksmässig epischen nahe verwandten, kunstvollen Strophe behandelt" (Müllenhoff; vgl. Zur Geschichte der Nibelunge Not. S. 15). Der Titurel ist keine gewöhnliche höfische Liebesgeschichte von dem einer Frau erwiesenen Minnedienst, sondern eine Verherrlichung *magtuomlicher minne* (Tit. 37, 4), jener Liebe, die hinausdauert über den Tod (vgl. Parz. 249, 24; 436, 3; 805, 1) und deren erschütterndes Ende im Parzival so unvergleichlich dargestellt ist. So wie Wolfram von der höfischen Poesie ausgegangen ist und zuerst den Parzival mehr in der herkömmlichen Form des zusammenhangenden höfischen Epos gedichtet, dann erst völlig entschieden sich dem Volksmässigen zugewendet hat, so ist nun auch Walthers Entwickelung gewesen.

46) Mit Unrecht bezeichnet Domanig Parzivalstud. 2, 24 diese Beobachtung Lachmanns als Versehen, das auch Haupt nachgesprochen hätte: die Stellen, die er dagegen anführt, enthalten nichts von einer eigentlichen lobpreisenden Verehrung der Jungfrau Maria. Nur diese aber hatte Lachmann geleugnet, wie schon aus der Gegenüberstellung Wolframs und des jüngeren Titurels sich ergibt; vgl. auch W. Grimm Einleit. z. goldn. Schmiede S. XXII. XLVIII, 25.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie in der Lyrik die Unwahrheit der höfischen Kunst sich am meisten zeigt, so ist auch die Opposition gegen sie am stärksten. Und zwar äussert sich diese Opposition inmitten der höfischen Gesellschaft.

Andeutungen, dass den Hörern die ewigen Klagen, das fortwährende *trûren* der höfischen Minnelieder langweilig wurde, finden wir bei Reinmar 158, 12; 165, 12. 19; 168, 38 ff.; 175, 8; 188, 19; 197, 9. Die *valschen mære* (195, 18), mit denen die Spötter seine Not beklagten, mögen vielleicht Parodieen seiner weinerlichen Poesie gewesen sein; vgl. Morungen 133, 16 *ich fürhte der schimpfære zorn*. Noch boshafter waren Andere, die ihm mit Fragen zusetzten, seine Dame müsse wol schon recht alt sein, da er sich immer seines langen vergeblichen Werbens rühme (167, 13 ff.). Aber auch seiner Herrin selbst scheint das ewige Jammern nicht zugesagt zu haben: 166, 27 klagt er über ihren Spott, und aus 187, 37 scheint hervorzugehen, dass sie *'der valschen nît'*, d. h. die Witze der realistischer Gesinnten, ganz gern gesehen hat. Man verlangte im Publikum greifbarere Dinge, das lässt z. B. auch die Beschwerde eines solchen Poeten der unglücklichen Liebe über die ihm zu Teil gewordene Behandlung erkennen (MSH. II, 336a, b; Zupitza Rubin S. X): „seine lange *bete vervâhents niht gar ze guoten dingen*, sie wollen lieber hören *swaz geschiht und swaz man in der werlte werbe*", also tatsächliche Wirklichkeit, Tagesereignisse. *'Êst ein argez minnerlîn'*, das mochte schon damals als geflügeltes Wort umgehen zur Verspottung der überschwänglichen Minnesänger: denn Steinmar in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nennt es *ein altez mære* (Ld. 76, 7; vgl. 38, 414). Man wollte etwas Anderes hören als die subtilen Auseinandersetzungen von Gefühlen und die im Grunde nur für den Betroffenen wichtige Geschichte einer unglücklichen Liebe. — Andererseits fühlten aber auch die Dichter selbst den unerträglichen Zwiespalt zwischen dem Erdichteten und Erlebten, die Unnatürlichkeit des ganzen Minnedienstes. Morungen MF. 134, 14 ist sich klar über die Unverständigkeit einer fortgesetzten erfolglosen Werbung, und deutlich zeigt Hartmann dem höfischen Schmachten seine Verachtung MF. 216, 37: *ze frowen habe ich einen sin: als si mir sint als bin ich in; wand ich mac baz vertrîben die zît mit armen wiben ... waz touc mir ein ze hôhez zil?* Wol mancher Dichter sehnte sich hinaus in die volle uneingeschränkte Lebenslust des Volkes: gegenüber dem getretenen Rundtanz in den Burgen der Fürsten und Ritter der wilde Reigen auf offener Heide, gegenüber süsslichem Minnewerben und träumerischem Hoffen (Hartmann 216, 36 *müede vor in stân*) keckes Begehren, rasches Erobern, gegenüber dem höfischen *gruoz* einer verheirateten Frau, den sie oft *al der werlte sunder danc* erteilen musste (Morung. 124, 1. 2), der Minnelohn eines Mädchens (Hartmann 217, 3 *dâ vind ich die diu mich dâ wil*). Kein Wunder, dass die höfischen Dichter heimlich ihren ritterlichen Stand verwünschten. Charakteristisch drückt das Burkart v. Hohenvels, ein Dichter von hohem Adel aus dem Kreise König Heinrichs, seit den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts bezeugt, aus. Er lässt ein vornehmes Mädchen und ein armes im Herbst zusammen kommen. Die Arme jubelt, dass sie zum

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reigen eilen könne, während ihr im Mai durch die Hut — vielleicht ihrer Mutter — der Tanz versagt war. Darauf erwidert die Andere klagend: *lâz erbarmen dich, daz mich armen niht geschuof diu gotes hant, wan si geschuof mich rîchen: hî wære ich arn!* (Ld. 34, 31). Den Refrain bilden jedesmal die Verse: *mir ist von strôwe ein schapel und min vrier muot lieber danne ein rôsenkranz, so ich bin behuot*[47]), der Ausdruck ausgelassenster, schrankenlosester Lebenslust.

Man suchte — Publikum wie Dichter — einen lebensvolleren Inhalt für die lyrische Poesie, und man fand ihn.

Der alte lyrische Volksgesang, von dem die ritterliche Lyrik in Oesterreich ausgegangen war, hatte nie aufgehört, nur war er von der ausländischen Hofdichtung in die unteren Kreise des Volks hinabgedrängt. Vieles Altertümliche muss sich in ihm erhalten haben: der epische Eingang sonst lyrischer Gedichte (vgl. oben S. 77 und Anmerk. 24), die Form des breit ausgeführten Zwiegesprächs (die kurzen Wechselreden erscheinen auch in der höfischen Poesie und sind der französischen Kunstepik entlehnt, vgl. oben S. 82), der Refrain, die Einleitungen oder Schlüsse mit *er, sie sprach* u. dgl. Während nun in den letzten drei Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts die allgemeine Bewegung daran arbeitete, die Kluft zwischen nationaler und höfischer Dichtung fortwährend zu erweitern, beginnt am Ende des Jahrhunderts sich ein interessanter, wechselseitiger Zusammenhang der beiden bemerkbar zu machen. Im Einzelnen ist derselbe noch lange nicht erforscht: ich will wenigstens einige Andeutungen geben.

Man kann einerseits ein Aufstreben der volksmässigen Lyrik, wie sie von den Fahrenden gepflegt wurde, nach oben beobachten, andererseits ein Hinuntersteigen der höfischen Poesie in das Leben des Volkes. Die erste Bewegung ist die ältere. Am Anfang der zweiten steht Walther. Walther ist der Erste, der mit Bewusstsein in die höfische Minnepoesie Volkstümliches eingeführt hat. Auch er nahm Teil an der vorher geschilderten Opposition gegen den höfischen Minnedienst, dem er eine Zeit lang in Nachahmung Reinmars selbst gefolgt war. Ich berufe mich auf den Wechsel 70, 22. Man hat ihn Walthern absprechen wollen, weil die Auffassung der Liebe in ihm eine zu laxe sei. Ich finde ihn gerade echt Waltherisch. Der gesunde sittliche Sinn lehnt sich auf gegen die Unnatur des Minnedienstes. Walther sagt es rund heraus: *waz hilfet mich daz ich si minne vor in allen? si swiget iemer als ich klage. wil si daz ich andern wîben widersage, sô lâze ir mine rede ein*

47) Unter dem *schapel von strôwe* ist nicht, wie Deutsch. Wb. V, 2050 erklärt wird, das Zeichen der Versagung, der Absicht ledig zu bleiben, zu verstehen; denn der Gegensatz ist ja *so ich bin behuot*, und *vrier muot* bedeutet, wie das ganze Lied zeigt, nicht Ledigsein, sondern unbewachte, ausgelassene Freude beim Reigen. Der Strohkranz ist vielmehr das Symbol der herbstlichen Freude, wie der *rôsenkranz* das der Sommerfreude: König vom Odenwald (German. 23, 301 ff.) VII, 105 *mit strô bewint man gerne sicheln in der erne;* 61 *strœwin schapel unde ring das ist ouch ein guot ding;* 178 *man zieret taschen, kappen mite und die jungfrauschapal, die sie tragen über al;* 195 *von strôwe kumet höher muot daz von der siden niht entuot.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wênic baz gevallen. Diese andern Frauen sind natürlich nicht vornehme Damen, sondern Mädchen aus niederem Adel oder bäuerlichem Stande, die aufrichtige Liebe auch mit dauernder Hingebung und voller Gewährung erwidern. In Gegenwart vornehmer Frauen ist diese Satire auf den höfischen Minnedienst sicher nicht vorgetragen, wol überhaupt auch an keine bestimmte dabei gedacht, sonst wäre der Wechsel der Anrede, die bald in der zweiten bald in der dritten Person geschieht, kaum zu erklären. Walther suchte nach dem Mittelglied zwischen der Uebercultur des Hofes und der Natur des Volkes; für die Ausartung der Reflexion des Subjectes wollte er als Heilmittel die naiven Elemente der volksmässigen Poesie wieder beleben. Es liegt die Vermutung nahe, dass auf diese Wendung in Walthers dichterischer Entwicklung auch sein Fortgang vom Wiener Hofe und das dadurch veranlasste langjährige Wanderleben von Einfluss war. In Wien hatte er doch im Ganzen eine feste, gesicherte Stellung genossen, dort hatte ihn Reinmars Ruhm angespornt, ihm nachzueifern, ihn zu erreichen, zu übertreffen. Mit seiner Befreiung aus den Fesseln der Reinmarschen Schule und seiner vollen dichterischen Reife fällt nun ungefähr zusammen die Trennung von Wien. Jetzt war er im wahrsten Sinne des Worts ein Fahrender, der bald an Höfen in ritterlichen Kreisen, bald auf die Landstrasse geworfen auch da sein Publikum suchte und fand. So ist denn auch Walth. 105, 38 ganz eigentlich zu verstehen: er sang wirklich sowol am Hofe wie an der Strasse (vgl. Neidh. 51, 16). — Die alte Gnomik der Fahrenden, deren Vertreter uns die Dichter der beiden Spervogeltöne sind, hob er aus ihrer Niedrigkeit empor, gab ihr einen neuen vertieften Inhalt und wurde so Gründer einer ganz neuen Literaturgattung. Und andererseits suchte er dem höfischen Minnesang aus der lyrischen Volkspoesie frische Lebenskraft zuzuführen. Jenes Bestreben schlug ein: eine ganze Schar von didaktischen Dichtern ist seinen Fussstapfen gefolgt. Aber auf dem anderen Wege, den er betrat, auf dem Gebiete der eigentlichen Lyrik, fand er gar wenig Nachfolger. Volksmässig zu dichten versuchten wol auch andere höfische Dichter, doch selten gelang es ihnen, den reinen Ton zu treffen, wie Gottfried v. Neifen in seinem Liede vom Pilgrim (Haupt 45, 8; Uhland Volksl. I, S. 235), in dem Liede von der tanzlustigen jungen Mutter (52, 7) und in dem lieblichen Liedchen vom Sange der Vögel (52, 25, wenn es wirklich von ihm ist), aber eben derselbe verschmähte es auch nicht, das Volksmässige im Schmutzigen zu suchen, wie im Liede vom Büttner (44, 20) oder im Bedenklichen, wie im Liede von der Flachsschwingerin (45, 21). Das ist denn eine völlig andere Richtung, als die, welcher Walther gefolgt war. Sie hatte mit ihr wol den Ausgangspunkt, die Opposition gegen die höfische Ueberschwänglichkeit, gemein, aber ein gänzlich anderes Ziel. Ihr eigentlicher Ausbilder ist Neidhart. Da wird das Volksleben nicht mit reinem Sinn objectiv dargestellt, da versetzt sich der Dichter nicht in die Anschauungen desselben hinein und dichtet aus ihnen heraus, sondern das Volksmässige dient nur als Abwechselung gegenüber dem ewigen Einerlei der hergebrachten höfischen Poesie. Diese höfische Dorfpoesie will nur höfische

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hörer unterhalten. Die alte Art ist langweilig geworden, deshalb wird etwas Neues herbeigeholt: die *dörperheit* der Bauern soll der alten Kost einen pikanten Reiz gewähren und den übersättigten Gaumen anstacheln. Die höfische Gesellschaft begehrte eben vor allem nach noch nicht Dagewesenem, die reine unbefangene Hingabe an den Stoff der Dichtung und ihre Idee war verloren. Wir besitzen dafür mehre Zeugnisse: Heinrich v. Melk Erinn. 289 *riter unt frowen ... die chêrent allen ir list wie si niwer site megen gedenchen;* Strickers Frauenehre Zs. 7, 478; Marner Strauch VI, 15 ff. XV, 301 ff. 320. — In Neidharts Geschmack dichten, mehr oder weniger am Zweideutigen und Rohen Vergnügen findend, Burkart v. Hohenvels, Gottfried v. Neifen, Ulrich v. Winterstetten, der Tannhauser, der Taler, der von Scharfenberg, Steinmar, der von Buwenburg, Hadlaub. Alle diese Dichter dichten auch höfische Minnelieder, und bei Manchen entsteht dadurch eine völlige Stillosigkeit, wie in dem Leiche Ld. 47, 1 des Tannhausers, wo in burlesker Weise Gelehrtes und Ungelehrtes, Fremdworte und Ausdrücke der Volkssprache gemischt werden. — Eine Parallele aus der neueren Literaturgeschichte drängt sich hier auf. Genau denselben Vorgang nämlich, wie der hier geschilderte des 13. Jahrhunderts, können wir beobachten am Ende des 16. und im 17. Jahrhundert, als in die eingehegte, feste Culturwelt der Renaissance und später des französirten Griechentums der neue Hauch der wieder entdeckten Volkspoesie drang. Auch hier erst liebevolles Verständnis für das Leben und die Poesie des Volks: in Spanien wird Louis de Gongora (1561—1626) auf die Romanzen aufmerksam, entlehnt aus ihnen poetische Motive und lässt sich herab, in ihrem Ton zu dichten. Er will sie in die höheren Kreise bringen, aber diese sind durch das Parfüm der Kunstpoesie unfähig geworden, den Duft der frischen Natur unverfälscht in sich aufzunehmen. Daher streut er denn in seinen Bearbeitungen alter Romanzen burleske, parodistische Elemente ein, um die gesunde Kost dem höfischen Publikum schmackhaft zu machen, und so entsteht ein wunderliches Gemisch von volkstümlichen naiven Zügen und aufgeblasenem Schwulst (vgl. Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien, übers. v. Julius, II, 148—152 und Koberstein Grundriss ⁴ III, 2625 ff.). In Frankreich, wo etwa gleichzeitig mit Góngora eine ähnliche Bewegung ihren Anfang nimmt in Montaignes Essais (Bordeaux 1580), der in der Poesie der Kannibalen findet, was der schulmässigen, humanistischen Poesie fehlte, geriet man in dieselbe unglückliche Richtung. Moncrif (Koberstein a. a. O.), ein Günstling Ludwigs XV., brachte diese Bereicherung der höfischen Poesie an den königlichen Hof. Andere folgten ihm: man freute sich über den glücklichen Griff, der für den blasirten Geschmack etwas Neues gefunden hatte. In Deutschland wurde das Alles natürlich getreulich nachgeahmt: von Gleim, Cronegk, Gotter, Löwen und Andern werden die abscheulichen Romanzen im Bänkelsängerton gedichtet.

Walther wird zugleich aber auch getragen von der anderen älteren Bewegung, die gegen Ende des 12. Jahrhunderts höfische und volkstümliche Poesie auszugleichen beginnt und die ich vorher (S. 126) ein Auf-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

streben der volksmässigen, von den Fahrenden gepflegten Lyrik[48]) nach oben nannte. Unterstützt wurde dies Emporkommen der Fahrenden, die doch wol Anfangs noch aus bäuerlichem Stande stammten, wie der Anonymus (MF. 26, 30), durch die Sucht der Bauern, über ihren Stand sich zu erheben, in Kleiderprunk und Lebensgenuss es den ritterlichen Kreisen gleichzutun und selbst gar in dieselben aufgenommen zu werden (Neidhart, Meier Helmbrecht). Daneben nahm der Stand der Fahrenden aber auch Männer aus armen Dienstmannengeschlechtern in sich auf. Zu diesen gehörte wol auch Walther. Er ist — ich habe es schon einmal bemerkt — der erste Fahrende, der Minnelieder im Stil der höfisch-adlichen Gesellschaft zu dichten unternimmt; alle Minnesänger vor ihm sind aus vornehmen Geschlechtern, sesshaft, ohne des Lebens Not zu fühlen, Liebhaber der Minnedichtung, weil sie zur neuen Mode gehörte. Walther eroberte damit den Fahrenden ein Dichtungsgebiet, das nach der bisherigen Anschauung der Zeit ihnen verschlossen war. Ja diese Anschauung hat noch im 13. Jahrhundert fortgedauert. Denn nur so sind die Angriffe zu verstehen, denen der Stricker vorbeugt, als er in seiner Frauenehre das Lob der Frauen, also ein minnigliches Thema behandelt (Zs. 7, 478 ff.) V. 137: *ditz ist eine schœne mœre daz ouch nu der Strickære die vrouwen wil bekennen. ern solde si niht nennen an sînen mœren, wære er wîs. sîn leben* (sein Stand) *und vrouwen prîs diu sint einander unbekant. ein pfert unde alt gewant diu stüenden baz in sînem lobe.* Als Spielmann wird er hier charakterisirt durch die gewöhnliche *'miete'*, ein Pferd und ein altes Gewand; einem solchen stehe es nicht an zu singen, was adliche Herren besingen. Mindestens den niedrigeren Spielleuten wurde es verargt, wenn sie Liebeslieder dichteten. Der Massstab für ihre höhere und niedrigere Stellung scheint gewesen zu sein, ob sie nur neue oder auch getragene Gewänder annahmen (vgl. J. Grimm Ueber Schenken und Geben, Klein. Schr. II, 185). Walther rühmt sich bekanntlich 63, 3, der edleren Klasse anzugehören. Der Stricker lässt sich hingegen an der angeführten Stelle von seinen Gegnern als Einen bezeichnen, dem auch altes Gewand zieme, was natürlich der Wirklichkeit nicht zu entsprechen brauchte. Noch der von Buwenburg, ein Nachahmer Steinmars, fährt los gegen die fahrenden Minnesänger, deren Geburt nicht *von reinen wîben* und deren Minnesang *wîbes schande* sei, und fasst sein Urteil über sie so zusammen (MSH. II, 263 b): *swer getragener kleider gert, der ist niht minnesanges wert.* Und zwei unter *Geltâr*[49]) in C, unter *Gedrût* in A überlieferte Spielmanns-

48) Auf dem Gebiet der epischen Poesie zeigt sich diese Richtung in der Klage und im Biterolf, beides frei erfundene Gedichte von Spielleuten in der Form des höfischen Epos, den Reimpaaren, und mit dem sichtlichen Bestreben, höfischen Glanz und fremdländischen Prunk zu entfalten. Auch der Laurin gehört hierher. Der erste Fahrende, der einen Artusroman dichtete, ist der Stricker in seinem Daniel v. Blumental.

49) Gegen die Richtigkeit des Titels *Ader*, den ihm die Pariser Handschrift beilegt, spricht Ld. 57, 13: so konnte wol nur Einer reden, der selbst nicht *Ader* war. Ob alle unter Geltars Namen überlieferten Strophen, die zum Teil Neidharts

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

strophen bewahren das alte Verhältnis der Spielleute. Die eine wendet sich gegen diejenigen Spielleute, welche, obwol geringer Herkunft, die schmachtende Liebespoesie der *hêrren*, der ritterlichen Sänger nachäffen: *Alram, Ruopreht, Friderich, wer sol iu des getrouwen, von Mergersdorf daz sô die hêrren effet ir? ir sît ze veiz bî klagender nôt: wær ieman ernst der sich alsô nâch minnen senet, der læg inner jâres friste tôt* (Ld. 57, 4 ff.). In der zweiten Strophe wird sogar der ganze höfische Minnesang angegriffen und zwar, das ist wichtig, aus sittlichen Gründen: den *minnewîsen*, mit denen die höfischen Sänger die Frau ihres Wirtes zu verführen suchen, wird gegenübergestellt die alte Spielmannspoesie (wovon sie handelt, wird leider nicht gesagt), die zum Lohn nicht ein *krenzelîn*, sondern ein getragenes *wât* nimmt, dafür aber dem Wirt auch nicht die Ehre raubt: *gît mir ein hêrre sîn gewant, diu êre ist unser beider. slahen ûf die minnesenger die man rûnen siht* (Ld. 57, 10 ff.). Mit dem was der Spielmann hier entrüstet über die Minnelieder stellt, was dem Hausherrn und ihm selbst *êre* bringen soll, ist die alte Sitte des *guot umb êre nemen* gemeint: der Ausdruck bedeutete ursprünglich Gaben für die Ehre, das Lob Anderer nehmen, also Preislieder für Lohn singen, dann aber wendeten die Spielleute ihn so, als ob sie selbst sich durch ihre dichterische Tätigkeit Ehre erwürben (vgl. z. B. Meister Kelin MSH. III, 22a Str. 13). Dieselbe Gesinnung spricht, wie WACKERNAGEL (Littg.[1] 232, A. 23. 25) bemerkt, auch der Stricker in dem in VDHAGENS German. 8, 295 gedruckten Gedichte aus. Den nach verbotener Liebe lüsternen Minnesängern solle der Hausherr, wenn sie zu Gaste kommen, statt Fleisch und Gemüse *edel bluomen, loup unt gras*, einen Vogel, der schön singt und Wasser vom Brunnen unter der Linde, wo er die Geliebte zu treffen wünsche, vorsetzen.

Noch nicht beachtet ist aber, dass in diesem Gedicht ein directer Angriff auf die so beliebten Verwünschungen der *huote* und der *merker* enthalten ist (V. 1—15. 210—220), und zwar mit deutlicher Anspielung auf eine Strophe Morungens: V. 11 *den begunde man dô schelten und liez in des engelten daz er was ein merkære: daz er toup und blint wære, des wunschte man in lange, mit rede unt mit gesange*, vgl. Morung. 131, 27 *wæren nu die hüetære algemeine toup unde blint, swenn ich ir wære bî.* Auch auf Morung. 136, 39, wo verlangt wird, man solle die Frauen ungehindert *schouwen* lassen, könnte V. 4 anspielen: *daz er* (der Wirt) *lie sîn hûsfrowen die geste gerne schouwen.*[50]). Der Oesterreicher Stricker konnte Morungens Lieder kennen, da ja auch

---

Einfluss verraten, demselben Dichter gehören, und ob nicht überhaupt dieser Name willkürlich erfunden ist, bleibt zweifelhaft. V. 10 möchte ich lesen *ze hove und inme stalle*, C hat den rührenden Reim beseitigt.

50) V. 271 (S. 300) *bî dem walde unt bî der linden, dâ solt sîn hofschær stæte sîn, unt hieze ein kleinez vogelîn sîner frowen sagen diu mære, daz ir nieman holder wære.* Offenbar muss hiernach die Anrufung eines Vogels zum Boten im Minnesang ein beliebtes Motiv gewesen sein. Ich kann es indess nur aus Carm. Buran. S. 186 und Heinrich v. Stretelingen (Ld. 61, 1 und Anmerkung) nachweisen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sein Landsmann, der Verfasser der Büchlein des sogen. Seifried Helbling (I, 757) Morungen als Repräsentanten heimlich und verboten Minnender anführt. — Ob der in A unter *Gedrût* überlieferte Ausfall gegen Wachsmut v. Kunzich (Ld. 56, 1) dem Kreise der Spielmannspoesie oder der Neidhartischen Schule angehört, ist kaum zu entscheiden. — Aber nur vereinzelt bewahrten die Spielleute des 13. Jahrhunderts ihre überlieferten Stoffe, ihre überlieferte Stellung: die grosse Masse folgte der Bahn, die Walther ihnen in socialer und literarischer Beziehung gebrochen hatte, freilich oft mit ganz andern Zielen und ohne die Tiefe und Reinheit seiner Poesie, aber doch manchmal mit trefflichem Gelingen im Einzelnen. Schon im Beginn des Jahrhunderts dichtete ein Fahrender Friedrich der Knecht im Stile der Neidhartischen Poesie, die doch durchaus für ritterliche Kreise berechnet war. Dass er ein Gehrender war, zeigen folgende Stellen: MSH. II, 170a, Str. 16 *diu milte wil verswinden . . . gæben mir die hêrren*[51]) *mêr, sô möht ich wol volenden den willen mîn;* Str. 17 *swaz ich disen winter mit geheize* (d. h. durch den verheissenen Lohn für seinen Gesang oder sein Spiel, wie Trist. 13358 *dînen geheiz und dîn gewant* vom Lohn für den als Spielmann auftretenden Tristan) *mag erwerben und al daz jâr, . . . daz gibe ich allez dar* (der Geliebten). Im Stile Neidharts, sagte ich, habe er gedichtet: denn aus Neidh. 49, 2 stammt der Zug, dass der Geliebten die blossen Füsse vom Winterfrost rot geworden sind (Str. 7, vgl. auch Steinmar MSH. II, 159b, Str. 51), ferner dass ihr das Gewand eingeschlossen und sie zum Tanz zu gehen verhindert ist (Str. 8); eine Nachahmung von Neidh. 58, 17 *ie lieber* (so A, wol richtiger *ie lenger* Cc) *unde ie lieber ist sî mir . . ., ie leider* (*lenger?*) *unde ie leider bin ich ir* ist S. 168b, Str. 2. 3 *wie si hieze, des vrâgte ich. . . . . si seite: 'sô ie lenger sô ie lieber' . . . . ich bin ir ie lenger sô ie leider vor genennet* (vgl. Meinloh MF. 13, 4—7). — Auch die höfische Minnepoesie mit ihren hergebrachten Liebesseufzern kennt und parodirt unser Spielmann wie Neidhart, S. 169b, Str. 14: *semmir got! nâch ir ist mir sô rehte wê, daz ich geslâfe niemer niht — sô ich wache*, vgl. Dietm. MF. 32, 9; Reinm. 161, 15—17. So ist denn dieser Friedrich der Knecht schon recht eigentlich ein Beispiel für die völlige Verwischung eines Unterschiedes zwischen dem Kunstcharakter der spielmännischen und der höfischen Lyrik. Und dass damals bereits Spielleute es sich zutrauten, ad-

51) Daraus geht hervor, dass der Dichter selbst mit Unrecht das Prädicat *hêr* in C führt. — Dass er identisch ist mit dem von VDHAGEN MSH. IV, 479 aus einer Regensburger Urkunde von 1213 nachgewiesenen *Fridericus puer*, ist recht wahrscheinlich; es könnte freilich auch der Beiname *der kneht* erst aus der Stelle *alsô lebe ich fröudelôser kneht* MSH. II, 169b, Str. 11. 12. gefolgert sein, wo dann *kneht* soviel als junger Bursche heissen könnte. Aber der Dichter war wol ein bairischer Edelknecht, ein rittermässiger Knappe, der in den Spielmannsstand übergetreten war. — Denkbar wäre auch, dass *kneht* das Abhängigkeitsverhältnis als bezahlter Spielmann, der für *miete* singt, bezeichnete, wie Ld. 37, 21 das *Küenzlîn*, ein *singerlîn*, so genannt wird, und wie Michel Beheim am Ende seiner Chronik Friedrichs I. von der Pfalz von sich sagt: *der furst mich hett in knehtes miet: ich ass sin brôt und sang sin liet.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichen Sängern Concurrenz zu machen bei vornehmen Zuhörern, zeigt die unter dem Spielmannsnamen Reinmar der Videler überlieferte Schmähstrophe gegen Leutolt von Seven (Lachmann zu Walth. 38, 19).

Für die folgende Zeit ist nun ein wichtiger Unterschied zwischen den Fahrenden Oberdeutschlands und Mittel- oder Norddeutschlands zu beachten. Die oberdeutschen setzen nämlich die Tradition des adlichen Minnesangs fort und zwar in seiner durch Walther bereicherten Gestalt, mit der volkstümlichen Begrüssung des Sommers, den Schilderungen des Tanzes und der Maifreude, den Klagen über den Winter. Natürlich wirken dann auch Neidharts und Walthers ritterliche Schüler ein: Leutolt v. Seven, Ulrich v. Singenberg, Rubin, Gottfried v. Neifen, Burkart v. Hohenvels u. A. — Verbindung des Minniglichen mit dem Naturgefühl war vor Walther aus der adlichen Lyrik durch Hausen und Reinmar und ihre nächsten Schüler verdrängt: jetzt ist sie es gerade, die für eigentlich höfisch gilt, und hierin zeigt sich der wichtigste Unterschied zwischen dem Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts. Die oberdeutschen Fahrenden waren sich bewusst, dass gerade die Motive der Naturfreude und der Minne zusammen das Wesen der höfischen Poesie ausmachten, und eben deshalb trachteten sie nach ihnen. Der Fahrende Sigeher, der meist am böhmischen Hofe lebte und schon vor 1253 dichtete, bezeichnet es MSH. II, 361 b als *hêrren site* und *rehte hübschen muot*, dass er in den Wald reitet wo der Klee steht und dass er mit einem Mailied den Sommer begrüsst, obwol er arm ist und es ihm nötiger wäre, als Gehrender zu Hofe zu reiten und dort *sûr al nâch gewinne* zu sein. Und noch ganz spät ist dieser Gedanke lebendig, als schon längst aller wahrhaft höfische Sang verrauscht war, bei den fahrenden Meistersängern, wie eine unter Boppes Namen überlieferte Strophe lehrt (MSH. III, 407 b): nachdem dort religiöse, politische und naturwissenschaftlich-philosophische Stoffe zu einem Repertorium für einen kunstmässigen Singer zusammengehäuft sind, heisst es: *sô prist man als man billîch sol, unt kan er hoflich singen vor den liuten;* denn *maniger hât ein solhen sin, daz er hœrt gerne singen von den vrouwen.* — Am reinsten vertritt den fahrenden Sänger des 13. Jahrhunderts, in seiner neuen Verwandlung als höfischen Minnesänger und Concurrenten adlicher Dichter und zugleich als Fortsetzer der alten volksmässigen Gnomik der Spervogelschen Schule oder, wenn man es kürzer bezeichnen will, als Schüler Walthers, der Marner. Als seine Meister, aus deren Blumengarten er seine Sprüche lesen muss, führt er neben Walther und Reinmar v. Zweter nur eigentliche adliche Minnesänger auf (Strauch XIV, 18). Aber auch alle übrigen oberdeutschen Fahrenden haben — der eine öfter, der andere seltener — minnigliche Töne neben der gehaltneren, eigentlich volksmässigen Weise der Spruchdichtung angeschlagen: Reinmar v. Zweter (MSH. II, 181—187 a); der Tannhauser (MSH. II, 82—93; 96 b; 97 a), Pfeffel (MSH. II, 146), Meister Sigeher (MSH. II, 361), Meister Heinrich Teschler (MSH. II, 125—130; ein Schweizer, 1252 bezeugt, nur Minnelieder sind erhalten), Meister Konrad v. Würzburg (Ausgabe v. Bartsch, Wien 1871, Ton 3—17. 19—23. 26—30. 31, V. 96—114. 32, V. 91—

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

120), Meister Boppe (MSH. II, 378a, 381b, 385b, 386a; ein Baseler), der wilde Alexander (MSH. II, 364—366. III, 27b. 30; Beziehungen auf Schwaben, Sprache oberdeutsch, vgl. Ld.[2] Einl. S. LXV), der Kanzler (MSH. II, 391—396).[52]) Auch der Tiroler Friedrich von Sonnenburg hat wol, wie mir aus MSH. II, 355a Ton I, 13 trotz Zingerles gegenteiliger Ansicht hervorzugehen scheint, Minnelieder gedichtet. Denn wenn Einer sagt, er sänge gerne höfisch, wenn man es ihm dankte, er lasse es aber jetzt (*nû*), weil die jungen Adlichen alle Zucht verloren hätten und roh geworden wären, so musste er doch dergleichen Lieder schon früher gesungen haben, wollte er sich nicht einerseits als Prahler lächerlich machen, andererseits aber mit dem entarteten Adel, der eben nicht höfisch sein konnte, auf gleiche Stufe stellen. Die einzige wirkliche Ausnahme von dem in Oberdeutschland herrschenden Geschmack ist Bruder Wernhers Poesie, von dem auch nicht ein einziges Minnelied erhalten ist. Aber er war wol ein Kleriker, wie seine stark geistlichen Tendenzen zeigen, die nirgends deutlicher heraustreten, als in seinem Mailied MSH. II, 229a, das zur Lobpreisung Gottes, des Schöpfers aller Dinge, also auch der Frühlingsherrlichkeit, auffordert.[53])

Anders steht es nun mit den mittel- und niederdeutschen Gehrenden. Zu ihnen war ja nie der volle Strom der höfischen Literatur gedrungen: sie blieben daher auf dem Boden der seit ältester Zeit von Spielleuten gepflegten Spruchpoesie. Die Fahrenden bürgerlicher Herkunft, welche diesen Gegenden angehören und das Gesagte bestätigen, sind Folgende: von vdHagen oder Bartsch schon als Mittel- oder Norddeutsche erkannt sind Meister Stolle, der Meissner (hat wenige Sprüche auf Frauen und Minne gedichtet: MSH. III, 89b. 90a. 91b. 92a. 105b), Meister Gervelin, Meister Singuf, der Unverzagte, der Guotære, der Goldener, der Hennenberger (wol aus dem Dorf Henneberg herstammend), Süezkint der Jude (?) von Trimberg, Meister Zilies von Seine und Herman der Damen. Ausserdem weist sich als mitteldeutsch aus Meister Kelin (MSH. III, 20—24) durch die Reime I, 6 *sünde : vründe;* 8 *lügenære : sære;* III, 3 *wert : vert : gekêrt* (vgl. Weinhold Mhd. Gr. § 69), 9 *hort : gehört : bekort* Weinhold § 79).[54]) — Alle diese Dichter haben fast nichts Minnigliches gedichtet. Eine Ausnahmestellung nimmt nur der Sachse Meister Rûmzlant (der Name in eigentlicher Bedeutung satirisch im Renner 1734) ein, der sich, obgleich nur selten, auch im Minnelied versucht, und man sieht, mit welchem Zwange. Mit Frauenlob hört der Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland, wenigstens

52) Selbst Gelehrte, wie der Schulmeister Walther v. Breisach (MSH. II, 141b. 142a, 1256 nachweisbar) und Heinrich Schulmeister in Esslingen (MSH. II, 139. 140, 1280 nachweisbar) folgen der in Oberdeutschland herrschenden Richtung auf das Minnigliche.

53) Dies Lied würde dem Verfasser der Warnung (vgl. V. 2007 ff. 2017. 2075. 2107), hätte er es gekannt, sicherlich Freude gemacht haben.

54) Kummer Herrand v. Wildonie S. 69 hätte also vdHagen (MSH. IV, 708a) nicht nachsprechen sollen, dass er nach Oberdeutschland gehöre.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in dieser Schärfe, für die lyrisch-didaktische Poesie auf. Er versucht sich in allen Gattungen, wie denn die masslose Eitelkeit, welche sich über die klassischen Meister, die sie doch nachahmt, erhebt, bei ihm die höchste Spitze erreicht. Höfisch und gelehrt will er sein und ist meist doch nur schwerfällig.

Dies das Gesammtbild der Fahrenden des 13. Jahrhunderts, der Nachfolger und Schüler Walthers, wie es nach der Nord- und Südhälfte Deutschlands geteilt erscheint. — Aber es lässt sich auch im Einzelnen verfolgen, wie unter den oberdeutschen Gehrenden der Trieb mächtig war, die höchste und edelste Kunsthöhe zu erklimmen, und wie diese ihnen losgelöst erschien von der Poesie des Volks, deren Träger sie doch selbst gewesen waren. Wie Leute aus niederem Stande, wenn sie plötzlich reich geworden sind, die vornehmen Manieren viel mehr herausbeissen und weit mehr sich über ihre einstigen Standesgenossen erheben, als wirklich und von Geburt Vornehme, so gieng es auch diesen Spielmännern. Aber noch ein Zweites erklärt den Vorgang: ihr Nachmeistertum. Mit glühendem Eifer streben sie, den Meistern der Blütezeit gleichzukommen und das bergab rollende Rad der Kunstentwicklung aufzuhalten: kein Wunder, dass sie in das Tal, aus dem sie heraufgestiegen waren und in das sie doch bald wieder hinabsanken, die volksmässige Dichtung nämlich, mit Verachtung herabsahen.

Der Marner ist so recht ein Vertreter dieser Richtung: voll starken Selbstgefühls bis zu dünkelhafter Aufgeblasenheit (vgl. Strauch S. 49), gelehrt, des Lateinischen mächtig, aber mit entschiedener und vielseitiger poetischer Begabung, steht er der Volksdichtung gleichgiltig gegenüber und ereifert sich, dass im Publikum so grosses Begehren danach vorhanden sei (Strauch XV, 261 ff.).

Von gleicher aristokratischer Gesinnung ist Friedrich von Sonnenburg erfüllt. Die alte volksmässige Gnomik hatte den wahren Adel nur in edlem Wesen erkannt: Spervogel 24, 33 *swer guote witze hât der ist vil wol geborn;* Freid. 54, 6 *swer tugende hât derst wol geborn.* Diese demokratische Auffassung teilen auch Reinmar von Zweter und Bruder Wernher (W. Grimm Freid.[1] S. XCII). Ganz entgegengesetzt Sonnenburg: ihm *minnet ouch von art ein bûr die schande unt dar zuo schanden rât. dem gebûre ist wol mit missetât, daz ist im an geborn* (MSH. III, 73b)[55]). So scheidet er sich denn selbstbewusst von der gewöhnlichen Schar der Fahrenden: *undiete* (dem Pöbel) *got niht künste gan* (MSH. III, 71a). Schon bemerkt ist, wie er seinen Stand als Gehrender zu adeln sucht durch die Versicherung, seine Kunst nehme *durch got* Gaben von edlen Herren (s. oben S. 31; vgl. MSH. II, 353b). Durchaus höfisch-weltlich sind seine Tendenzen: höfischer Minnesang ist ihm das Höchste (MSH. II, 355a, Str. 26); die Aufgabe der Kunst ist ihm, das Lob derjenigen zu sagen, die der *werden ritter und edelen vrouwen* Beifall haben (MSH. II, 356a, Str. 15). So ist es denn wol kein Zufall, wenn er von allen Vorgängern nur den Neifer erwähnt (MSH.

55) Aehnlich denkt Ulrich v. Lichtenstein Frd. 509, 19. 26; 510, 1 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

III, 72 b, Str. 24). Dazu stimmt seine Polemik gegen die von der Geistlichkeit gepredigte Weltentsagung (MSH. II, 357 b, Str. 21) und die frivole Darstellung des Verhältnisses der Jungfrau Maria zum dreieinigen Gott als eines Liebeshandels, den sie mit dreien zugleich angeknüpft habe (MSH. II, 353 a, Str. 4)[56]).

Wie der Schwabe Marner sich abwendet von den Liedern der Heldensage, deren Vortrag man doch noch von ihm, dem Fahrenden, verlangte, so auch Konrad v. Würzburg, wenngleich er im Engelhard einzelne Züge aus der Heldensage aufnimmt, und so bestätigt sich die von Müllenhoff (Zur Geschichte der Nibelunge Not S. 14) gemachte Bemerkung, dass in Schwaben und Alemannien die höfischen Kreise jede nähere Beziehung zu der alten Volkspoesie verloren hatten. Konrad von Würzburg verspottet den Meissner, indem er sein Dichten ironisch rühmt (Ld. 69, 82 ff.). Höhnisch lobt er *sîn adellîchez dœnen daz dâ klinget hôh enbor*, durch das er alle Sänger am Rhein *an der wirde* übertreffe, aber er solle — so schliesst er — doch lieber auf einem Jahrmarkt Heldenlieder von Egge singen, da werde man ihm feiernd lauschen. Man sieht, wie schnöde hier der oberdeutsche Dichter im Bewusstsein, die reine höfische Kunst zu besitzen, den Versuch des Mitteldeutschen, auch „adlich" zu singen, zurückweist.

Auch der oberdeutsche Kanzler erhebt sich, obwol selbst ein Fahrender, über die Gehrenden, seine Standesgenossen. Auch ihn treibt der Ehrgeiz, die höfischen Meister zu erreichen; als recht armseliger Epigone klagt er (MSH. II, 390 a) *owê daz mir gebristet, owê daz mich die meister hânt mit sprüchen überlistet, owê daz ich niht vinden kan diu ûz erwelltiu* (originellen) *wort, dur daz ich reinen wîben mit munde möhte unde mit hant gesprechen unt geschrîben.* Er stellt noch einmal das Programm des höfischen Minnesangs auf: Frauenlob steht höher als der Sang von Blumen auf Heide und Anger und Nachtigallenschlag, ganz wie er es von Walther gelernt hat; an die *edelen tugende rîchen* (MSH. II, 388 a, Str. 5) wendet er sich, für sie dichtet er seine gekünstelten Minnelieder im Geschmack Neidharts und Konrads v. Würzburg; auch Walther und Neifen haben, wie es scheint, auf ihn gewirkt. Natürlich fühlt er sich deshalb hoch erhaben über den *gernden*, die er MSH. II, 390 a, Ld. 77, 1 in zehn Klassen teilt und in verächtlicher Weise charakterisirt. Ich will hier meine Darstellung dieses Aufstrebens der Fahrenden abbrechen und für mich selbst einen Fahrenden des 13. Jahrhunderts das Wort nehmen lassen, den wilden Alexander: *Dô durch der werlde unmüezekeit* (die politischen Interessen des Adels) *her abe von küniges künne schreit daz tichten unt daz singen, von sündehaften schulden ez kam, daz daz seiten spil urloup nam unt der juncfrouwen springen. dô viel ez an die ergern hant, ein armiu diet* (die Gehrenden) *sichs underwant, ûf daz der künste niht gienge abe: dô truogen hêrren durch die kunst den selben helfebære gunst und*

56) O. Zingerle (Einleitung zu seiner Ausgabe S. 18) möchte das „beinahe alkschhaft" nennen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nerten si mit varnder habe. Swer in daz reht verstürzen wil, der sol üeben seiten spil unt niuwiu lieder singen ..... sô nimt diu kunst ein widerwanc hin ûf, sam si her abe ist komen (MSH. III, 28a, b). Das ist Alles ganz richtig, und es ist merkwürdig, mit welcher Klarheit dieser Fahrende die treibenden Mächte erkennt, die ihn und seines gleichen zu den Pflegern der früher ausschliesslich vom Adel geübten höfischen Kunst gemacht haben.[57])

Gegenüber dieser rastlos emporstrebenden Bewegung in den Kreisen der oberdeutschen Gehrenden wurden nun auch Stimmen der Opposition laut von Solchen, die conservativer und noch mit der alten volkstümlichen Poesie fester verwachsen waren. Natürlich kommen diese Stimmen aus Mittel- und Niederdeutschland. Freilich über die ganz niedrige Klasse der Spielleute wollen sich auch diese fahrenden Dichter erheben: Rumzlant, der sich, wie aus der anonymen Strophe MSH. III, 63b (Ton VI, 12) hervorgeht, ein *singertîn* zum Vortrag seiner Lieder halten konnte, redet mit Verachtung von den Spielleuten, die *dâ gên ze vuoz*, nicht einmal ein Pferd besitzen, wie er, und doch seinen Gesang tadeln (MSH. III, 64a); ebenso scheidet sich Meister Kelin (MSH. III, 22a) von den Spielleuten, die nur aus Habgier Gut für ihre Loblieder annehmen; er selbst nehme es um Gottes willen: *swer si anders* (die Gabe) *nimt wan ich, daz ist ein ungevuoc;* der Unverzagte stellt sich (MSH. III, 46a) über die *pierloter*, die Sänger in den Wirtshäusern, Meister Gervelin über die, welche *nider sint, die âne kunst vor manigen hêrren schallen* (MSH. III, 36a). Aber diese norddeutschen Sänger leisteten der vom Süden kommenden gelehrt-höfischen, vom Volksmässigen abgekehrten Dichtung einen gewissen Widerstand. Rumzlant greift in drei heftigen Strophen den Marner an (MSH. III, 56). Er vergleicht ihn mit einem Müller: *daz eine rat melet dir Latîn, des vil din kunst geniuzet, dar ümbe endanke ich dir niht sêre grôzes wâges* (der Teich der Mühle ist gemeint). *daz ander rat dir Swæbisch malt, dîn Diutisch ist uns ze dræte.* Da haben wir denn eine doppelte Opposition: gegen seine Gelehrsamkeit und gegen seine schwäbische Sprache, womit wol auch seine ganze süddeutsche Art zu dichten getroffen sein soll. Etwas anders ist die Opposition des Meissners gegen den Marner (MSH. III, 100b): *swer sanc, daz der strûz sie* (= *sehe*) *dri tage an sîn eier, der sanc unreht, er si ein Swâbe oder ein Beier.* Auch hier zwar wird Marners oberdeutsche Herkunft übelwollend betont, denn die Verbindung *Swâbe* und *Beier* bezeichnet auch hier, wie überall, den Süddeutschen im Gegensatz zum Mittel- und Niederdeutschen, woran Strauch Marner S. 3 ohne mir erkennbaren Grund zweifelt. Aber der Meissner greift nicht, wie Rumzlant, die Art und den Stoff von Marners Dichtungen an, sondern er will mit ihm gerade

57) Ich kann J. Grimm (Ueber den altdeutschen Meistergesang S. 24) nicht beistimmen, wenn er von diesen Strophen sagt, der Dichter habe weit über die deutsche Zeit hinaus an das Beispiel des singenden David und der tanzenden Herodias gedacht. Die Erwähnung der Beiden ist nur gelehrtes, nebensächliches Beiwerk.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch noch grössere Gelehrsamkeit wetteifern und ihn auf seinem eigenen Felde überholen. Für diesen Ehrgeiz zieht er sich einen Verweis seines Landsmanns, des Meister Gervelin (MSH. III, 38 b) zu: dieser tadelt ihn, weil er dem Marner seinen Sang nicht gönne, sondern ihn überbieten wolle; er höre, dass der Meissner *habe alle kunst beslozzen in sîner hant, des ist genuoc;* indess *er gebe den pfaffen ir dœne wider unt singe, swaz er welle;* wenn er von diesen sich frei gemacht habe, werde er wieder sein guter Geselle sein. Was heisst *alle kunst beslozzen in sîner hant?* Was sind die Töne der Pfaffen und was haben sie mit dem Sange Marners zu tun? Diese Fragen lassen sich nur beantworten, wenn man die dritte der von Rumzlant gegen den Marner gerichteten Strophen richtig versteht. Zunächst auch in ihr (Ld. 66, 11 ff.) wieder der landschaftliche Gegensatz: *du weist niht al daz got vermac ... jâ gît her eime Sachsen alsô vil als eime Swâbe helf unde rât,* aber daneben der Tadel *du hâs die mûseken an der hant, die syllaben an dem vinger gemezzen: des vursmâ die leien niht zu sêre.* Diese Verse, die Strauch in seiner Ausgabe des Marner gar nicht anführt, sind noch in der zweiten Auflage von Wackernagels Literaturgeschichte (S. 325, A. 17) falsch erklärt. Zunächst ist der Irrtum zu entfernen, als wäre hier und in der Strophe Gervelins die mit der Hand geübte Zählung der Wortsilben, die sogenannte Silbenzählung, gemeint. Sie war keine Eigentümlichkeit der geistlichen Dichter, auf die doch in beiden Strophen direct angespielt wird. Gemeint ist vielmehr die musikalische Composition der Gedichte Marners und des Meissners, und die *hant* ist die sogenannte Guidonische Hand, an der sich die Kunstsänger von Guido v. Arezzo eingeführte Solmisation durch Verteilung der Solmisationssilben auf die Fingerglieder verdeutlichten und dem Gedächtnis einprägten. Der Inbegriff aller musikalischen Weisheit der Kunstsänger geistlichen Standes war diese Hand, ohne die Niemand den wahren Gesang nach ihrer Meinung lernen konnte. Der Marner und der Meissner müssen also die Kunst verstanden haben, sie anzuwenden. Und dadurch zeigten sie sich als Schüler der Pfaffen, als beeinflusst von der geistlichen Kunstmusik. Rumzlant und Gervelin vertreten ihnen gegenüber die volkstümlichen ungelehrten Kreise, die in der Musik ohne die gelehrte Theorie Guidos und seiner Schule naturalistisch geblieben waren, vor allem also nicht nach Noten, sondern nach dem Gehör sangen, sich der Ueberlieferung der Melodie vom Mund zum Ohre bedienten. Es ist vielleicht also auch MSH. III, 55 b (Ton III, 3) ein Ausfall Rumzlants gegen die gelehrte Musik der vagirenden Kleriker. Näher sind diese Fragen und namentlich, wie weit die weltlichen Dichter des 13. Jahrhunderts an der gelehrten musikalischen Bildung Teil hatten, erörtert im Anhang I.

Wir sind ziemlich weit von Walther abgekommen, hoffentlich nicht ohne Not. Ich kehre jetzt zu ihm zurück. — So sehr sich auch die Fahrenden des 13. Jahrhunderts im Einzelnen durch ihre Absichten und Anlagen von ihm unterscheiden mögen, er ist es doch, der ihnen in literarischer und socialer Beziehung eine höhere Stellung errungen, der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihnen den Weg gewiesen hat für ihr Emporsteigen aus der Enge der alten volkstümlichen Gnomik zu den weiten Kreisen höfischen Minnesangs, politischer und moralischer Spruchdichtung.

Es ist jetzt Walthers innere Entwicklung zur Ueberwindung des Reinmarschen Einflusses und zur völligen Originalität näher zu betrachten. Ich will jedoch diesen Entwicklungsprozess hier nicht erschöpfend schildern: an dem Punkte, wo Walther seine dichterische Freiheit erreicht hat, breche ich ab; denn das eigentlich Neue, womit er die deutsche Lyrik und Spruchdichtung bereichert hat, anschaulich zu machen, bleibt besser einer besonderen Untersuchung seiner tiefgehenden und nachhaltigen Einwirkung auf die Minnesänger und Spruchdichter des 13. und 14. Jahrhunderts vorbehalten.

Die Richtung der Entwicklung, die sich in Walthers Poesie verfolgen lässt, geht vom Standesmässigen zum Volksmässigen, von der traumhaften Welt eines gefühlsseligen Liebelebens zur tatsächlichen Wirklichkeit, von der Reflexion zu den Dingen, von innen nach aussen.

Dafür, dass er mit Bewusstsein sich in Gegensatz zu dem Geschmack Reinmars, seines Meisters, stellte und für den Grund, aus dem er es tat, liegt ein Zeugnis vor in seiner Entgegnung auf ein Lied Reinmars: 111, 23 ff. Reinmar hatte seiner Dame (159, 1 ff.) allen andern gegenüber eine Ausnahmestellung gegeben; mit gewöhnlichem Lob komme man bei ihr nicht aus; man könne eigentlich überhaupt ihrer *werdekeit* gar nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen: er preise ihre hohen Tugenden und setze damit alle andern Dichter und ihre Frauen matt. Dem gegenüber stellt nun Walther als *mates buoz* mit herbem Spott den *senften gruoz* der Geliebten. Es ist also die auf Gegenseitigkeit beruhende, von der Frau in gleicher Weise erwiderte Liebe, die Walther dem höfischen Minnewerben, das ja fast stets einseitig war, vorzieht. In der zweiten Strophe, die mit der ersten nicht zusammen vorgetragen sein kann, parodirt er den von Reinmar mit aller Inbrunst seiner weichlichen Natur geäusserten bekannten Wunsch vom Raub und Wiedergeben des Kusses. Es fällt auf, dass er diesen Gedanken, der übrigens provenzalischen Ursprungs ist, selbst in einem Gedicht (54, 15) hat und dass er 43, 37 den Ausdruck *ir redender munt* gebraucht, der in den verspotteten Versen (159, 38) vorkommt. Man könnte deshalb Walth. 53, 25 für älter halten als den Angriff auf Reinmars Strophen. Doch ist das nicht nötig, denn ich glaube, nicht eigentlich den Gedanken an und für sich verspottet Walther, sondern dass er gerade von Reinmar, dem zimperlichen, um die höfische Etikette besorgten, unglücklichen Liebhaber, ausgesprochen ist. Zudem mag vielleicht auch die Verklausulirung und ängstliche Weitschweifigkeit des Ausdrucks[58]), die seltsame Art, in der der beabsichtigte Humor der Strophe herauskommt, Walthers Spott gereizt haben. Vielleicht liegt auch in Walth. 43, 37 eine leise

58) Wie anders Walther! *daz (küssen) sol si ilhen mir: swie dicke sô siz wider wil, sô gibe ichz ir:* kurz und bündig, ohne viel Ueberlegungen und Conditionalsätze wird der Kuss genommen und wiedergegeben, wie sichs gehört.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verspottung von Reinmars Schwerfälligkeit. Reinmar hatte gesagt: *ist daz mirs mîn sælde gan deich abe ir redendem munde ein küssen mac versteln;* Walther sagt: *ir redender munt der machet daz man küssen muoz.* Walther wollte wol mit seinen beiden Spottstrophen nicht nur ein bestimmtes Lied Reinmars treffen, sondern seine ganze Dichtungsart, seine Sentimentalität und Geschraubtheit. Da indess aus dem Nachruf Walth. 83, 5 hervorgeht, dass zwischen beiden Dichtern eine persönliche Missstimmung bestanden, so kann auch diese der äusserliche Anlass des Angriffs gewesen sein; dann wäre dieser der Ausbruch einer langen innerlichen Abneigung, die ihren Grund in der künstlerischen Ueberzeugung Walthers hatte. — Walth. 111, 37 lese ich für das überlieferte *und ander spil 'unz an daz zil'* d. h. bis zur Gewährung, im Gegensatz zu dem *iesâ* des Diebstahls. Nähere Erklärung bedarf der Vers 112, 1: *er muoz sîn iemer sîn mîn diep.* Ueber dies *mîn* haben wol Viele, wenn sie das Lied Walthers vornahmen, ohne Weiteres oder mit dem Gefühl eines Anstosses hinweggelesen. Eine Erklärung habe ich in keiner Ausgabe dazu gefunden. Es rührt dies Possessivum aber aus der Sprache des Rechts her, wo es stehend gebraucht wird: Sachsensp. II, 36, 2 *weigeret he des, he scrîe ine dat gerûchte an unde gripe in an vor sînen dief;* Richtsteig Landrechts (Ausgabe von Homeyer. Berlin 1857) Kap. 17, 1: *wil he aver vor gerichte nicht, sô scrîe dîn gerûchte unde gripen an vor dînen dîf;* Cautela (ebenda S. 395): *hâstu dînen diep gefangin mit der dûbe in hanthafter tât, ... sô saltu sprechen: herre richter, ich vrâge ab ich mînen dieb* u. s. w.; bei andern Verbrechen: Richtst. Kap. 37, 1 *den he des bereden wil dat he sîn morder sîn dîf sîn rovêre sîn woldenêre sî, unde den he in der hanthaften dât begrepen hât;* Kap. 33, 1 *wo he sîn clage stellen scole overênen sînen vredebreker odder rovêre odder dîf;* Sep. I, 63, 1 *die mût bidden den richtêre, dat he sik underwinden mûteênes sînes vredebrekêres;* II, 69 *sve sô dôdet oder wundet sînen* (Var. *ênen*) *vredebrekêre;* Richtsteig Kap. 32, 6 *vrâget denne jene hir gegen, of he icht mûte sînen vredebreker wunden odder vangen in sîner vlucht;* Magdeburg-Breslauer systemat. Schöffenrecht herausg. von P. Laband. Berlin 1863, Buch III, Teil 2, Nr. 38 (S. 86): *abir obir ungerichte alsô umme campirwunden ... mag ein iude einin cristin man, sinin vredebrecher, in frischir tôt obirwindin.* Dieses *mîn diep, mîn vredebreker* bedeutet aber nicht etwa „der mich bestohlen, an mir einen Friedbruch verübt hat." Denn es kommt auch *mîn morder* so vor: Richtsteig, Kap. 44, 2 *wo he sîne clage irheven scole tu rechte over sînen morder, de den gemorden man bî sic heft.* Danach heisst „mein Dieb": „der mir für einen Diebstahl haftet", „mein Mörder": „der mir für einen begangenen Mord haftet." Das ist lehrreich noch nach einer andern, rechtsgeschichtlichen Seite hin: der Zeit, in der dieser Sprachgebrauch lebendig war, galt Diebstahl, Raub, Friedbruch, Mord noch für kein öffentliches Verbrechen, sondern in erster Linie als privatrechtliches; der Dieb oder Räuber stand zu dem Bestohlenen oder Beraubten in demselben Verhältnis, wie heute der Schuldner zum Gläubiger,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Pächter zum Verpachtenden. Die Strafe war eine privatrechtlich durchzusetzende Busse; bei Mord haftete der Mörder der Sippe des Getöteten. Als die Idee der öffentlichen Verbrechen durchzudringen und das moderne Strafrecht sich vorzubereiten begann, änderte sich auch der Sprachgebrauch: Richtsteig Kap. 37, 1: *scrie uppe dem wege 'to iodute over minen morder ... unde over des landes rechte morder'*; Blume des Magdeburger Rechts I, 77 (Ausgabe von Boehlau S. 42) *zeter ubir einen N., ubir meinen morder ubir des landes morder, der mit seiner unrechtin gewalt und bôsir volleist meinen liben brûder von dem lebinde zu dem tôde gebrôcht hôt;* Glosse zum sächs. Weichbild in Homeyers Richtsteig S. 401: *zeter ubir N. meinen morder und des landes morder;* Blume d. Magdeb. Rechts I, 76 (Boehlau S. 42): *ubir seinen dip und ubir des landes.* — Wenn bei Walther die Frau Reinmar drohend auf seinen Wunsch erwidert, er werde immer ihr Dieb bleiben, wenn er den Kuss nehme, so heisst das: sie schlägt Wiedergabe des gestohlenen Gutes ab und behält sich die Verfolgung des für den Diebstahl ihr haftenden Diebes vor; da aber Reinmar 159, 40 ausdrücklich das *tougenliche* und *heln* hervorgehoben hatte, so konnte, da heimlicher Diebstahl der alten Zeit als besonders verabscheuenswert galt und sehr streng bestraft wurde, wol vor dem Richter Erhängen oder Verstümmlung als Strafe des Diebes beantragt werden. Man sieht daraus, wie bitter und schneidend Walthers Spott gegen Reinmar war. Wie dringend notwendig zum wirklichen Verständnis unserer alten Dichter aber Kenntnis der Rechtssprache ist, zeigt sich hier wieder deutlich (vgl. oben S. 34. 45 (und Anm.). 58. 97 (Anm.). Anhang II).

Für eine wirkliche Opposition gegen die in höfischen Kreisen gepflegte Poesie des *trûrens* ist zu halten 119, 35, wie die zweite Strophe lehrt, aus späteren Jahren. Er beklagt sich, keine *gesellen* zu finden für natürlichen Frohsinn: *nû si alle trûrent sô, wie möhte ichz eine denne lân;* man würde ja mit Fingern auf ihn zeigen, wollte er sich der allgemeinen Mode entziehen. Er bedauert, je Zeiten gesehen zu haben, wo *die liute* (die Gesellschaft) noch nicht so sentimental waren. Das Lied ist also wol in einem Kreise gedichtet, der lange Zeit von der Modepoesie unberührt gewesen war, ihr dann aber um so eifriger nachfolgte.

Die Entwicklung Walthers zur Selbständigkeit zeigt sich einmal in seiner Liebespoesie, deren Charakter sich verändert, dann aber in der von ihm fast neu geschaffenen Spruchpoesie. Nur die erstere soll hier betrachtet werden.

Zweierlei ist zu unterscheiden: erstens dichtet er im höfischen Ton fort, jedoch mit wesentlich neuen Stoffen und Gedanken, andererseits führt er daneben eine neue poetische Gattung ein, die der volksmässigen Lyrik, mit Unrecht Poesie der niedern Minne genannt, und was damit zusammenhangt. Fassen wir zuerst die Entwicklung seiner höfischen Lyrik ins Auge.

Entsagen konnte er dem Hofe und seinen Kreisen nicht; auf seinen Beifall und seine Unterstützung, auch in materieller Beziehung, war er

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

angewiesen. Wol aber konnte er seinen Geschmack in neue Richtungen lenken und von der Uebertreibung der traditionellen verstiegenen Minnepoesie zu gesunder Wahrheit zurückzubiegen suchen. Zugeständnisse an den Geist der Zeit wird er stets haben machen müssen.

In die Augen fallen zu vorderst einige Gedichte, die noch vielfach an Reinmar erinnern, jedoch schon so viele neue und wahrhaft tiefe Gedanken enthalten, dass sie von der Betrachtung der Lieder der Reinmarschen Periode auszuschliessen waren. Es versteht sich eben von selbst, dass die Ueberwindung der Reinmarschen Richtung eine allmähliche, teilweise unbewusste war. Noch in Liedern, die bereits die völlig ausgeprägte Individualität Walthers zeigen, begegnen Reminiscenzen an den älteren Meister. Das ist nicht wunderbar. Reinmars Lieder haben wir uns sehr beliebt und viel gesungen zu denken; Walther, der sie ohnehin kannte, auswendig kannte, hörte sie oft bei Hofe vortragen; da musste natürlich dies oder jenes selbst wider Willen in die eigene Dichtung übergehen.

Hier kommen vier Lieder in Betracht als Mittelglieder zwischen der ersten und zweiten Periode seiner höfischen Lyrik: 92, 9; 93, 20; 99, 6; 116, 33.

Die Strophenformen sind noch deutlich erkennbare Nachbildungen Reinmarscher. 92, 9, zwölfzeilige rein jambische, stumpfreimende Strophe, ist wol nach dem Vorbild von Reinm. 187, 31 entstanden. Schema der Waltherschen Strophe: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 a. ⏑ 4 b, ⏑ 4 c. ⏑ 4 d. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d; ⏑ 4 e. ⏑ 4 e. ⏑ 4 f. ⏑ 4 f, der Reinmars: ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d, ⏑ 4 a. ⏑ 4 b. ⏑ 4 c. ⏑ 4 d; ⏑ 4 e. ⏑ 4 e. ⏑ 4 f. ⏑ 4 Waise ⏑ 4 f. Der Unterschied liegt in der Verteilung der Reime im Aufgesang: V. 3. 4 sind mit 5. 6 vertauscht, und im Fehlen der Waise vor der letzten Reimzeile. Man könnte danach fast auf die Vermutung kommen, W. 92, 9 ff. sei eine Entgegnung auf Reinm. 188, 31, zu welcher Strophe dies Lied Walthers in directem Gegensatz steht. — 93, 20 hat nichts unmittelbar Vergleichbares unter Reinmars Strophenformen: die Verbindung von dreihebig stumpfem und sechshebig stumpfem Verse, die hier im Aufgesang erscheint, hat Reinm. 186, 19 in umgekehrter Reihenfolge. Wie hier im Abgesang, reimt auch im Abgesang von Reinm. 181, 13 der fünfhebig klingende mit dem sechshebig klingenden Verse. — 99, 6, Schema: 5 a. 5 b, 5 a. 5 b; 4 c. 4 ⏑ Waise 4 c, entspricht Reinm. 175, 1, Schema: 5 a. 5 b, 5 a. 5 b; 4 c. 6 Waise 5 c, nur die letzte Zeile, Reimhälfte sowol als Waise, weicht in der Zahl der Hebungen ab. — 116, 33 Schema 4 a. ⏑ 4 b, 4 a. ⏑ 4 (5?) b; 5 c. 6 c. ⏑ 4 b, ganz ähnlich Reinm. 201, 12, Schema: (⏑) 4 a. ⏑ 4 b, 4 a. ⏑ 4 b; 5 c. 4 c. ⏑ 6 c. Walth. 116, 34 ist der Auftakt ausgefallen, V. 36 hat eine Hebung zu viel, Rieger und Wilmanns lassen *selben* aus, obwol es in den Sinn trefflich hineinpasst und auch durch Reinm. 185, 29 geschützt wird; V. 38 ist trochäisch zu lesen, wobei *werlt* zweisilbig gemessen wird, wie bei Reinmar.

Die Gedanken sind noch nicht wesentlich abweichend von der höfischen Tradition. Der strenge Begriff des Minnedienstes ist noch bewahrt. Es gilt derselbe immer noch für das Lebensziel, den höchsten

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lebensinhalt des Mannes; der, welcher nicht um die Gunst einer hohen Frau wirbt, gilt noch als verächtlich (93, 7; 99, 8). Selbst wenn man bei der Geliebten keine Erwiderung findet, so gereicht der Dienst zum Ruhm. Die Feinheit der Lebensformen wird noch sehr hoch gestellt: das Verbergen der Leidenschaft ist noch immer *lobelîch*, 116, 39. Aber das Alles wird bereits in einer so abgerundeten, so klaren Form vorgetragen, die sich von Grübelei zur natürlichen Schönheit erhoben hat. 92, 25 *diu liebe stêt der schœne bî baz danne gesteine dem golde tuot:* der Gedanke ist nicht neu, aber neu ist der natürliche Ausdruck. Doch ganz auch er nicht! Denn in einem namenlosen Volksliede sagt das Mädchen: *du zierest mîne sinne, unde bist mir dar zuo holt ... als edele gesteine, swâ man daz leit in daz golt* (MF. 5, 11). Das ist der geheimnisvolle Zusammenhang des Genies mit dem, was dem Volke gefällt. Auch Wolfram verwendet das sinnige Bild Parz. 3, 11; Winsbeke 52, 5; Lichtenst. Frd. 558, 7; Reinmar von Zweter MSH. II, 192 a; Konrad v. Würzburg (hrsg. v. Bartsch) Lied. 18, 1. — Auch den Gedanken vom veredelnden Einfluss der Liebe kennen wir schon aus Liedern in Reinmarschem Stil, aber noch nicht den wahrhaft klassischen Ausdruck, den er nun findet: 93, 17 *swer guotes wibes minne hât, der schamt sich aller missetât.* Das ist gesundeste Lebensweisheit, zugleich höchste Poesie. Hier hat Walther bereits eine neue Bahn betreten, die des Sittenspruchs, der von der Welt der rein persönlichen Gefühle ins Leben des Ganzen leitete. — Die *huote* wird noch nach alter Ueberlieferung beibehalten (94, 1), aber wie schön weiss er das alte Verhältnis neu zu beleben! Die Frau ist zwiefach von ihm durch Schlösser getrennt: ein Schloss bewacht ihr Stolz, das andere die Hüter, er wünscht sich selbst die *pflege der zweier slüzzel huote.* Solch ein frisches, der Wahrheit des Alltagslebens nachtrachtendes Bild sucht man bei Reinmar vergeblich. — Bei Reinmar und sonst kommt der Gedanke vor, dass der Mann von unglücklicher Liebe vorzeitig altre: Reinm. 172, 13 *dâ von gewinne ich noch daz hâr daz man in wîzer varwe siht: ir gewaltes wirde ich grâ.* Walther kehrt den Gedanken um: 93, 39 *und nœm iemer von ir schœne niuwe jugent* und in einem späteren Liede 54, 33 *daz si mirs* (die Augen) *alsô nâhen habe! sô mac ein wunder wol geschehen: ich junge.* Der Anblick der Schönheit der Geliebten, ihrer strahlenden Augen ist ein Quell ewiger Verjüngung. Dieser Gedanke, der vielleicht mit seiner letzten Wurzel zurückreicht in heidnische Vorstellungen (Grimm Myth.[4] 324. 921. Bd. III Nachtr. S. 318), war offenbar in der volkstümlichen Ueberlieferung lebendig. Schon in der Kaiserchronik finde ich ihn: 141, 23 (Diemer) *swer rehte wirt innen frumer wîbe minne, ist er siech, er wirt gesunt, ist er alt, er wirt junc.* Ferner hat ihn Rudolf v. Fenis, der trotz Nachahmung der provenzalischen Poesie aus volkstümlicher Ueberlieferung nicht zu schöpfen verschmäht, wie die ein Sprichwort ausführende Strophe MF. 84, 10 zeigt, 82, 38: *sus mac ich jungen, alsus* (anders?) *wird ich alt.* Ferner Rugge 104, 6 *sol ich leben tûsent jâr sô daz ich in ir gnâden sî, in gwinne niemer grâwez hâr,* der tugendhafte Schreiber MSH. II, 151 b

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wil diu reine.. daz ich ir hulde enbir, in kurzen jâren wird ich alt.[59]) Es ist nun zu beachten, dass alle angeführten Stellen ausser der Walthers darin übereinstimmen, dass sie den Grund der Verjüngung in der Gunst, der Gnade der Herrin, den des raschen Alterns in ihrer Ungnade erblicken.[60]) Man wird nicht irren, wenn man diese Vorstellung, die das Bild schon ganz auf das ethische Gebiet übertragen hat, für bereits abgeleitet und weniger ursprünglich ansieht, als die, welche Walthers Verse zeigen, wo noch der körperlich-geistigen Schönheit und Jugend der Frau, nicht ihrer Gesinnung, der Zauber zugeschrieben wird, ebenso wie dem als König einziehenden Mai 51, 19 *swar er vert in sîner wünne, dân ist niemen alt.* — Aehnlich ist die Vorstellung, dass die Geliebte durch ihre Schönheit gesund machen könne[61]): 54, 7 ff. hofft Walther von ihrem Kuss ewige Gesundheit: *si hât ein küssîn, daz ist rôt: gewünne ich daz für mînen munt, sô stüende ich ûf von dirre nôt unt wære ouch iemer mê gesunt;* ähnlich Morung. 142, 7 *daz er mir stêle von ir ein senftez küssen, sô wære ich iemer gesunt;* 144, 20—23 hat ihn ihr blosser Anblick auf ein Jahr gesund gemacht, vgl. Tannhauser Ld. 47, 123 *solt ich si küssen tûsentstunt an ir vil rôsevarwen munt, sô wære ich iemer mê gesunt.* — Herzog v. Anhalt MSH. I, 15 b *ir mündel daz ist rôsenvar, solt ich si küssen zeinem mâle, sô müese ich niht alten;* Reinmar v. Brennenberg MSH. I, 336 a. Ueber die Gewalt des Kusses Grimm Myth.[4] 922. Bd. III, 318.

Lehrreich für die Art, wie Walther eine gemeinübliche Vorstellung weiter individuell gestaltete, ist 99, 17 ff. Zu Grunde liegt die Anschauung, dass die Liebe dem Menschen die Sinne raubt, für die oben (S. 122) aus Reinmar und Walther Belege beigebracht sind. Auf einen bestimmten Sinn, das Gehör, hatte ihn schon Reinmar 163, 19 beschränkt, Walther fügt 41, 37—42, 6; 69, 27 noch die Augen hinzu. 99, 20 wird angeknüpft an die Vorstellung, dass das Herz sein eigenes, vom Körper getrenntes Leben (vgl. oben S. 26. 36) führe, Haus. 50, 33; 51, 29; Morung. 145, 28. So werden hier 99, 17 die Gedanken zur Geliebten ausgesendet: *swenn ez (daz herze) diu ougen sante dar* (zur Geliebten), *seht, sô brâhtens im diu mære.* Das geht noch auf Reinmar 181, 33 (im Kreuzliede) zurück: *gedanken wil ich niemer gar verbieten in erloube in eteswenne dar und aber wider sô zehant. sôs unser beider friunde dort gegrüezen;* aus volkstümlicher Ueberlieferung bei Freidank Grimm[1] 115, 12 *ez sint gedanke und ougen des herzen jeger tougen.* Damit vergleiche man nun, was Walther aus diesem Bilde gemacht hat: 99, 21 *sin gesach mîn ouge lange nie: sint ir mînes herzen ougen*

59) Aus späterer Zeit Albrecht v. Raprechtsweil MSH. I, 342 a, *diu mich machet junc und alt;* der Dürner MSH. II, 337 b *ir nein das si vervluochet iemer, swâ ez ist: ez machet grâ,* und sonst sehr häufig.

60) Eine willkürliche und rationalistische Aenderung ist es, wenn Hartmann MF. 205, 23 seinen Zorn als Grund angibt.

61) Virginal 972, 5 *ir mundel und ir wengelîn grawet unde erscheinet... sol daz ein siecher ane sehen, von vröude wurde er schiere gesunt.* Vgl. 230, 6.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bî, sô daz ich ân ougen sihe sie? da ist doch ein wunder an geschehen: wer gap im daz sunder ougen, daz ez si zaller zît mac sehen? welt ir wizzen waz diu ougen sîn, dâ mite ich si sihe dur elliu lant? ez sint die gedanke[62]) *des herzen mîn: dâ mite sihe ich dur mûre und ouch dur want.* Walther benutzt hier — und das kündigt die neue Epoche seines Dichtens an — volkstümliche Vorstellungen, aber er benutzt sie mit künstlerischer Freiheit: Freidank 115, 18 *sô dicke sint niergen mûren drî, ich gedenke wol durch sî;* Morung. 138, 27 *swenn ich eine bin, si schînt mir vor den ougen.*[63]) *sô bedunket mich wie si gê dort her ze mir aldur die mûren;* Wolfram Lied. Lchm. 5, 20 *wie bin ich sus iuwelnslaht? si siht mîn herze in vinster naht.* Ueber die Augen des Herzens in der älteren, religiösen Poesie s. Bock Wolframs Bilder und Wörter S. 35 Anm.

Neu und Walther eigentümlich ist die Vorstellung, mit den „Gedanken" die Wachsamkeit der *huote* zu überwinden: 99, 31 *nû hüeten swie si dunke guot: sô sehent si doch mit vollen ougen herze wille und al der muot.* — Hier will ich Walth. 44, 21 gegen den von Wilmanns (zu 45, 10 seiner Ausgabe) erhobenen Vorwurf der Unklarheit des Bildes verteidigen. 44, 11—20 ist geschildert, wie die Geliebte dem Dichter, trotzdem er von ihr getrennt ist, vor Augen steht, vor Augen scheint (*ist underwilent hie*), wie Morung. 138, 27; 132, 31. Seine „Gedanken" sind *ellende*, d. h. sie beschäftigen sich mit dem ihm vor Augen stehenden Bild der Geliebten. Nun könnte Einer raten: so mach' doch die Augen zu; allein *waz hilfet daz?* dann sieht er sie mit den

62) Gedanke hat lange diese Bedeutung für Liebesträumen behalten, erst in neuester Zeit wird es ausschliesslich von der Tätigkeit des Verstandes gebraucht. Günther, Ausgabe seiner Gedichte von 1735 S. 296 „An Flavien": „Ich mein', ich seh' dein Bild, so sind es nur Gedanken." Besser Schrifften, Leipzig 1732, Teil 2, 749: „Ach Gedancken last mich ziehen, Ich will Iris Macht entgehn.... Aber was hilfft mein entrinnen? durch euch bin ich stets bey ihr." Goethe (Briefe an Frau v. Stein II, 17) „Der Wind geht von mir zu Ihnen, also bringt er Ihnen meine Gedanken, doch können auch die gegen den Wind gehen, und also hoffe ich Besuch von den Ihrigen." (Vgl. Walth. 44, 15 *sô wirt si vil dicke ellende mit gedanken als ich bin* und mit wunderbarer Uebereinstimmung Herzog v. Anhalt Ld. 27, 25 *stâ bî, lâ mich den wint an wêjen der kumt von mines herzen kuninginne. wie mohte ein luft sô sâze drêjen, ern wêre al uht und uht vil gar ein minne?*).

63) Goethe Hermann und Dorothea (Hempel Bd. 2, 107): „Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne Sie noch einmal ins Auge, die schnellverschwindende, fasste, Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet, Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben: So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen." Hat Goethe dies Bild aus der mittelalterlichen Dichtung? In der Geschichte der Farbenlehre sind für das Mittelalter aus älteren Collectaneen nur zwei Stellen angeführt, die sich beide mit dem „physiologischen Phänomen des bleibenden, ja des farbig abklingenden Lichteindruckes" beschäftigen, Hemp. 36, 111 „Themistius (vgl. die Anmerkung des Herausgebers S. 596): Wenn Jemand den Blick von einem Gegenstande, den er aufs Schärfste betrachtet hat, wegwendet, so wird ihn doch die Gestalt der Sache, die er anschaute, begleiten, als wenn der frühere Anstoss die Augen bestimmt und in Besitz genommen hätte."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

inneren Augen des Herzens[64]). — Am deutlichsten bezeichnet den Fortschritt Walthers 117, 5, wo er das angibt, was ihm zumeist am Herzen liegt: *werdent tiusche liute wider guot unde trœstet si mich, diu mir leide tuot, sô wirde ich aber wider frô.* Damit ist denn bereits endgiltig der höfische Standpunkt Reinmars verlassen und der nationale betreten. Die Gunst der Dame steht erst in zweiter Linie; er nennt sie eigentlich nur noch, um nicht Anstoss zu erregen; das Interesse am Wohl der Nation ist ihm mächtiger.

Noch einen Blick auf den Stil der vier Lieder: der conditionale Ausdruck ist noch häufig, denn der Stoff ruht noch immer im Möglichen, im Angenommenen, Erhofften. 92, 28 *hânt dise beide rehten muot;* 93, 9 *si lâze in iemer ungewert, ez tiuret doch . . .;* 93, 14 *ob im diu ander gar versage;* 93, 26 *swenne ein wîp von herzen meinet . . .;* 93, 36 *solt ich pflegen der zweier stüzzel huote, disiu wirtschaft næme . . .;* 94, 7 *mac diu huote mich ir lîbes pfenden, dâ habe ich . . .;* 94, 10 *twinget si daz eine, so . . .;* 99, 36 *siht si mich in ir gedanken an, sô . . .;* 116, 35 *sô mich sende nôt bestât, sô . . .;* 117, 5 *werdent tiusche liute wider guot, . . . sô.* Oftmals auch noch conditional aufzulösende Relativa: 92, 15 *swâ man noch wibes güete maz, dâ wart ir ie . .;* 92, 23 *swelch wîp ie tugende pflac, daz ist diu . . .;* 92, 30 *swer ouch . . . kan getragen, der mac;* 93, 4 *swelch sælic man daz hât erstriten, ob er . ., sô . .;* 93, 17 *swer . . . minne hât, der.*

Manches auch sonst stimmt noch mit Reinmar: 92, 30 *süeze areheit;* 93, 4 *sælic man* ist besprochen S. 117. 103. Neu ist das bildliche *waz stiuret baz ze lebenne?* 93, 23 und *ganzer trôst mit fröiden underleinet* 93, 28; beachtenswert ist das anschauliche *wirtschaft* 93, 38, *lîbes pfenden* 94, 7. Der Rede des gewöhnlichen Lebens entstammt das drastische 99, 19 *daz ez* (das Herz) *fuor in sprüngen gar.*

Diese vier Lieder gehören wol noch in die österreichische Zeit Walthers. Für die übrigen Lieder ist es natürlich meist unmöglich zu entscheiden, ob das einzelne nach Oesterreich oder nach Thüringen zu setzen ist. Aber es kommt meiner Meinung auch nicht so sehr darauf an, jedes Lied zu datiren, als vielmehr jedem Liede die Stelle anzuweisen, welche es seinem Inhalt und seiner Form nach in der Entwicklung der dichterischen Individualität einnimmt.

Für Walthers veränderte Art zu dichten, sind besonders charakteristisch die drei Wechsel 43, 9; 70, 22; 85, 34. Sie unterscheiden sich von Walthers früheren und Reinmars Wechseln dadurch, dass sie nicht zwei ohne inneren Zusammenhang an einander gestellte Monologe sind, die ihre Einheit lediglich in der Aehnlichkeit der Situation der Redenden finden. Jene früheren Wechsel Walthers (64, 13; 71, 19; 71, 35; 118, 12; 119, 17) bestanden mit Ausnahme von 71, 35, wo der Mann

64) Fleming hrsg. v. Lappenberg I, 228: „Mein Herze sieht dich doch, sind schon die Augen blind"; I, 501: „Sie war es leibhaft nicht. Es war ihr Widerschein in meiner Augen Licht, in welche sich ihr Bild, das schöne, hat gedrücket."

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zweimal spricht, aus zwei Strophen, die an Mann und Frau verteilt waren. Das war auch bei Reinmar der Fall (ausgenommen 171, 32). Alle jene Wechsel bildeten keinen wirklichen Dialog; in den drei vorliegenden Walthers finden wir dagegen ein wirkliches Zwiegespräch mit Behauptung und Erwiderung. Dies der Unterschied der Form, der einen entschiedenen künstlerischen Fortschritt bekundet. Noch einschneidender ist der des Inhalts. Die Schilderung des Liebeleids, der Liebeshoffnung ist verdrängt, statt dessen eine geistreiche Conversation über Begriff und Wesen der Liebe und der feinen Lebensformen, ein mit allen Waffen sprühenden Witzes und neckischer Schalkhaftigkeit geführter Kampf.

Die Phrase *ich hœr iu sô vil der tugende jehen daz iu mîn dienest iemer ist bereit* (43, 9) ist nichts als ein einleitender Accord, der die Stimmung ganz allgemein angibt. Der Ritter will von der Dame die *mâze* lernen, doch diese will erst den *muot* der Männer kennen lernen, bevor sie ihn den *site* der Frauen lehrt. In der Erklärung der Frau 44, 5 *kan er ze rehte ouch wesen frô und tragen gemüete ze mâze nider unde hô, der mac erwerben swes er gert: welch wîp verseit im einen vaden?* klingt noch so etwas nach von Reinmar 193, 5 *ein alsô schône redender man, wie möhte ein wîp dem iht versagen, der ouch sô tugentliche lebt?*

Von demselben Charakter ist 85, 34, nur dass hier die letzte Erinnerung an einen wirklich bestehenden Minnedienst geschwunden ist; eine geistreiche Unterhaltung *ich wil iu ze redenne gunnen, sprechent swaz ir welt:* ein Katechismus der Liebe, nicht mehr der subjective Ausdruck schmachtender Sehnsucht. Interessant ist es zu beobachten, wie die alten Anschauungen aus der höfischen Tradition benutzt werden. Natürlich: denn das Publikum war einmal an sie gewöhnt, verlangte sie also auch in jedem Minnelied. Ihre Darstellung ist aber nicht mehr Zweck, sondern nur Mittel zu einem andern Zweck, der, allgemein gesagt, als ein mehr menschlicher bezeichnet werden kann.

An die Auffassung des Minnedienstes als eines Untertänigkeitsverhältnisses, in dem die persönliche Freiheit, das Recht, über das eigene Leben zu gebieten, aufhört, wird angeknüpft, aber dies Verhältnis ist kein einseitiges mehr, auch die Frau soll dem Mann ihren *lip für eigen* geben und dafür zum Ersatz den seinen nehmen. Aehnliche Aeusserungen von anderen Minnesängern bei Lehfeld (a. a. O. S. 394), aber eingefallen war es Niemand vor Walther, auch den *lip* der Frau als Ersatz zu verlangen; die Frau stand allen Früheren nur als die Gebieterin, die unbedingte Herrscherin gegenüber, die nur aus Gnade schenken, nicht aus rechtlicher Verpflichtung erwidern konnte. Walther steht auf dem menschlichen Standpunkt der Billigkeit. Die Dame parirt auf das Ansinnen des Mannes elegant: *in weiz nieman dem ich welle nemen den lip: ez tæte im lihte wê*, mit leichtem, aber deutlich abweisendem Spott. Dér Ton echten frischen Humors war vor Walther noch nicht angeschlagen worden im deutschen Minnesang. Mit welcher Freiheit hat Walther auch hier den überlieferten Zug, dass die Frau nur freundliches Gespräch gewähren will, benutzt. Auch Reinmar kennt den Gegensatz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von *friunt mit rede* und dem Liebhaber, der auf das letzte Ziel hinsteuert (vgl. Reinm. 177, 34; 186, 32). Wie reizend das Wortspiel mit *lîp* 86, 20. 30; die Frau greift *lîp* in der Bedeutung „Leben" auf. Der Ritter erwidert darauf: „ich will es riskiren, dass Ihr mir den Leib nehmt: *stirb ab ich, sô bin ich sanfte tôt.*"[65]) Er bleibt bei der Deutung, die die Frau dem Wort gegeben hat, und weiss einen neuen Doppelsinn unterzulegen. Reinmar 199, 2 *sol ab ich verderben, son verdarp nie man lobelîcher denne alsô*, das mag Walther vorgeschwebt haben. Aber zugleich ist nach einem schönen, weit verbreiteten Sprachgebrauch unter dem Sterben der Augenblick der völligen Liebeshingebung gemeint. Diesen Tod will der Ritter gern sterben. Auch Reinmar kennt diese Vorstellung, aber freilich vermag er ihr auch nicht entfernt jene poetische Schönheit zu geben, wie Walther. 178, 29 sagt die Frau *des er gert daz ist der tôt und verderbet manegen lîp . . . minne heizent ez die man.* — Durch die Erwiderung des Mannes ist die Spannung aufs höchste gebracht; eine Ueberbietung scheint kaum möglich, aber die Frau schlägt doch auch diesen Trumpf: *'ich wil noch langer leben,* wenn Ihr auch sterben wollt' und behält das letzte Wort. In diesem Liede wird die Sitte des Minnedienstes mit gutmütigem Humor in etwas lächerlichem Lichte gezeigt; hinter dem heiteren Gewande der Einkleidung aber steckt bereits der tiefsittliche gewaltige Ernst des Dichters, den er im Leben sich erworben.

Eine schneidige Satire gegen das Unsittliche im Minnedienst ist 70, 22: hier wird in völliger Nacktheit die Alternative gestellt, die sich aus ihm mit Consequenz für den Mann ergab: entweder, Frau, setze dich über die Schranken der Sitte hinweg und *lâ mich dir einer iemer leben* oder erlaube, dass ich *furder strîche* und bei anderen Frauen das suche, was du versagst. Die Frau vertritt in diesem Liede die höfische Partei und merkwürdig, die ihr in den Mund gelegten Gedanken erinnern in Inhalt und Ausdruck an Reinmar: 70, 31 *gewinne ich iemer liep daz wil ich haben eine*, 71, 16 *gemeine liep daz dunket mich gemeinez leit*, vgl. Reinm. 179, 34 *nieman sol des gerende sîn daz er spreche 'min unt dîn gemeine'. ich wilz haben eine*; Walth. 70, 35 *sô ich in under wilen gerne bî mir sæhe, sô ist er von mir anderswâ*, vgl. Reinm. 151, 4 *bedæhte er baz den willen mîn, sô wære er zallen zîten hie, als ich in gerne sæhe.*

Walther tritt in einen immer schrofferen Gegensatz zum höfischen Minnedienst, dessen innern unversöhnbaren Widerspruch er erkennt. 45, 14 verletzt völlig die Forderung des höfischen Liebesgesetzes, von allen Frauen nur Gutes zu sprechen; er hatte es früher selbst wiederholt gepredigt: 99, 10 *dâ von sol man wizzen daz, daz man elliu wîp*[66])

---

65) In der Confessio poetae Carm. Bur. Nr. CLXXII, 6 *morte bona morior, nece dulci necor, meum pectus sauciat puellarum decor.*

66) Dies *elliu wîp êren* war geradezu ein Stichwort der höfischen Kreise: Parz. 88, 27 *nu êret an mir elliu wîp*; 136, 16 *durch elliu wîp lâte iuch gezemn*; Lichtenstein 545, 27 *durch si êre ich elliu wîp*, vgl. Lehfeld a. a. O. S. 399 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sol êren, vergl. 72, 6; Reinmar 189, 30 *sô sîn doch gêret elliu wîp*. Hier dagegen: *ichn gelobe si niemer alle*. Selbstbewusst und mit männlicher Selbständigkeit steht er jetzt den Frauen gegenüber: 49, 16 *swâ ich niht verdienen kan einen gruoz mit mîme sange, dar kêr ich vil hêrscher man mînen nac ode ein mîn wange*. Man höre nur: *mir ist umbe dich rehte als dir ist umbe mich*, und welche Prädicate erlaubt er sich dem schönen Geschlecht beizulegen: 45, 9 *si tumbet, obe si niht entobet*. Und nun gar 49, 22 *ich wil mîn lop kêren an wîp die kunnen danken: waz hân ich von den überhêren?* Einen Angriff gegen höfische Unnatur erkenne ich auch in 48, 38, worüber R. Hildebrand in Fleckeisens Jahrbüchern u. s. w. 1870, Bd. 102, 79 zu vergleichen ist.

Es war in der höfischen Gesellschaft Mode geworden, den Namen *wîp* als verächtlich bei Seite zu schieben und den Namen *frowe* an die Stelle zu setzen, etwa wie heute es für unfein gilt „Frau" zu sagen und man lieber das Fremdwort „Dame" hört. Dem gegenüber tritt nun Walther auf: *wîp muoz iemer sîn der wîbe hôhste name*, 'Weib bleibt immer der höchste Name des Geschlechts.' Wo sich nun Eine des Namens „Weib" schämt, die merke auf meinen Sang. Unter Frauen (Damen) gibt es viel unweibliche, unter den *wîben* sind sie selten. Alle die, welche die echte Weiblichkeit besitzen, sind zugleich Frauen d. h. edel, Herrinnen (49, 8 ist *wîp* Subject, nicht Teil des Prädicats, *alle* gehört zu *wîp*, nicht zu *frowen*); zweifelhaftes Lob das höhnt, wie manchmal die Benennung „Frau" (bei solchen, dem dieselbe wegen innerer Niedrigkeit nicht zukommt): *wîp dêst ein name ders alle krœnet*. Auch Wolfram gebraucht im Gegensatz zu den meisten übrigen höfischen Dichtern *wîp* häufiger als *frowe* (San Marte, Parzivalstudien III, 123).

Walther suchte den wahren Menschen wieder zu gewinnen anstatt des Schattenbildes, das die höfische Convenienz erzeugte. 35, 33 verlangt er *ir müezet in die liute sehen, welt ir erkennen wol: nieman ûzen nâch der varwe loben sol*. Das widerspricht durchaus den geläufigen Dogmen der höfischen Kreise, denen das äussere Benehmen, der äussere Schein als Höchstes galt.

Dass Walther mit Bewusstsein auch gerade die übertriebene Schwärmerei der Reinmarschen Poesie bekämpfte, zeigt 73, 16 *sterbet sie mich, so ist si tôt*, was wol unverkennbar eine Anspielung und Entgegnung ist auf Reinmars *ich muoz wol sorgen umbe ir leben: stirbet si, sô bin ich tôt* (158, 27). Reinmar selbst scheint diese Opposition sehr wol gekannt zu haben. Mit E. Schmidt (a. a. O. S. 72) und Lehfeld (a. a. O. S. 381 Anmerkg.) halte ich Reinm. 197, 3 ff. für eine versteckte Erwiderung auf Walthers Angriff (111, 23): *waz unmâze ist daz, ob ich des hân gesworn daz si mir lieber sî dan elliu wîp?* Der *un-*

Wie tief dies später heruntergekommen ist, zeigt die schmutzige Erzählung *Von dem ritter mit den nüzzen* (vdHagens Gesammtabent. II, Nr. 39), die, obwol sie auf die Darstellung der List einer gewitzigten Ehebrecherin hinausläuft, eingeleitet wird mit: *man sol vrouwen reden guot, er ist sælic, swer daz tuot.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gefüege schimpf, der ihn alle Tage trifft (197, 9), ist also Walthers Spott. Ebenso stimme ich Lehfeld zu, wenn er meint, dass Reinmar 171, 8 mit Bezug auf Walth. 54, 5 gedichtet sei.

Vielleicht war Walthers Opposition gegen die bei Hofe in allgemeiner Beliebtheit stehende Poesie Reinmars und seiner Schule — denn wir haben uns zu denken, dass Viele am österreichischen Hofe genau nach dessen Muster dichteten — mit ein Grund für die Unmöglichkeit, nach Friedrichs Tode dort zu bleiben. Walther selbst zieht sich zeitweilig vom Hofleben zurück (wenn man das aus 70, 1 schliessen darf). Mit *klägenære* 41, 25 sind wol geradezu die gemeint, welche nach der Mode Lieder des unwahren *trûrens* dichten. Diese haben Walther seine freudigen Lieder vorgeworfen, ihn einen *rüemic man* (41, 16) genannt, weil er nicht in das allgemeine höfische Schmachten eingestimmt, sondern Lieder gedichtet hat, in denen die Liebe frei von conventionellem Zwange natürlich redet, vgl. 119, 35; auf ähnliche Vorwürfe geht 58, 30. 35 f.

Auch der Vorwurf der *unfuoge*, auf den er 47, 36 erwidert, stammt aus jenen Kreisen und war durch dieselben Gründe veranlasst.

Das Gedicht ist seiner Stimmung und seinem Gedankengang nach schwer verständlich. Zunächst ist ohne Frage 48, 25 ganz als besonderes Gedicht abzutrennen. Wenn, was ich glaube, 47, 36 und 48, 11 zusammengehören, können sie nur in Lachmanns Anordnung stehen; die von Wilmanns verstehe ich nicht. Für ihre Zusammengehörigkeit scheint mir zu sprechen 1) der gemeinsame Grundton: halb unterdrückte Empörung über unbillige Beschuldigungen, eine scheinbar gefügige, innerlich hohnvoll feindselige Verteidigung, 2) die beiden ersten Zeilen der Abgesänge der beiden Strophen enthalten genau denselben Gedanken, stehen also in Responsion (worüber oben S. 88 ff.): *durch die liute bin ich frô, durch die liute wil ich sorgen* und *iemer als ez danne stât, alsô sol man danne singen*, 3) in beiden Strophen spielt Walther ironisch-bitter mit dem Begriff *fuoge* und seinem Gegenteil. Allem dem, was Wilmanns zur Erklärung dieses Gedichts bemerkt, vermag ich nicht beizustimmen. Es fragt sich, wer hat den Vorwurf der *unfuoge*, den Walther abwehrt, erhoben? Wol Niemand aus dem Publikum. Denn 48, 3. 4 und 48, 16. 17 rühmt sich Walther ja gerade, dass er immer auf die Stimmungen des Publikums Rücksicht nehme. Ausserdem wird 48, 9—11 ein *maneger* den *liuten* gegenübergestellt, dieser *maneger* ist aber wol identisch mit dem, von dem Walther angegriffen ist. Es kann also der Angriff wol nur von einem Dichter ausgegangen sein, und von was für einem, das ist unschwer zu erraten, wenn man 48, 9 ff. näher ansieht: *manegem ist unmære, swaz einem andern werre: der st ouch bî den liuten swære* d. h. „Mancher kümmert sich nicht um das, was andern Leuten verdriesslich ist, nicht um Anderer Unglück, sondern macht sich ausschliesslich mit seinen eigenen Herzensangelegenheiten zu schaffen; möchte der doch auch dem Publikum verhasst sein. Ich dagegen habe mir Teilnahme für Glück (48, 1) und Unglück (48, 2) meiner Mitmenschen bewahrt; ich richte mich in meinen Liedern nach

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der freudigen (48, 3) oder traurigen (48, 4) Stimmung der Hörer: das halte ich für doppelte *fuoge*." Dass man Walther vorgeworfen, er singe *unminneclîch*, d. h. keine Minnelieder, erfahren wir aus der zweiten Strophe, deren Sinn dieser ist: „früher, als die Minne noch in ihrer Reinheit gepflegt wurde, sang ich auch Minnelieder; nachdem aber die wahre Minne verdorben ist und rohe oder unwahre Art zu singen überhand genommen hat, habe ich mich vom Minnesang abgewendet. Aber wenn es wieder besser wird (*swenne unfuoge nû zergât*), dann werde ich wieder von *höfschen dingen* (48, 19) singen. Der Tag mag wol noch einmal kommen, nur schade, dass ich ihn nicht erleben werde. Dann würde ich wol zeigen, dass ich die rechte Sangesart kenne." Das Ganze läuft also auf einen Ausfall gegen die rein höfische Minnepoesie hinaus, die für nichts Interesse hatte ausser dem Minnedienst und den traditionellen Liebesfloskeln. Ihr gegenüber stellt Walther die Poesie, welche aufs Allgemeine, auf die Geschicke des Reichs und der Menschen sieht, seine eigene Poesie, welche *iemer als ez danne stât* beschaffen ist, d. h. aus den Ereignissen des Augenblicks entspringt. Schwierig bleibt nur, deutlich zu verstehen, was 48, 18 unter *unfuoge* gemeint ist. Ich glaube, der Vers bedeutet: jetzt ist der Ernst der Zeit zu gross, zu wenig *gefüege* für Minnetändelei; es wäre also *unfuoge* nicht in tadelndem Sinn gebraucht, sondern ironisch, ebenso wie 47, 36 Walther sich *ungefüege* nennt, ohne in Wahrheit sich dafür zu halten. Unter der *fröide* 48, 13 und 48, 20 sind die höfischen Zerstreuungen und Vergnügungen zu denken, zu denen auch die Modedichtung gehörte.

Hervorzuheben ist bei den Liedern dieser Periode, dass manche derselben nicht in Gegenwart der Dame vorgetragen sein können, z. B. 59, 10 ff., ja zum Teil sich wol gar nicht auf eine bestimmte Dame beziehen. Unter Reinmars Liedern findet sich keines, das nicht entweder am Hofe vor einer grossen Gesellschaft und in Gegenwart der Herrin, der es gilt, vorgetragen oder unmittelbar der Geliebten zugeschickt sein könnte. Walth. 70, 22 ist dagegen z. B. sicher nicht der höfischen Gesellschaft und ihren Damen vorgetragen, das wäre Walther übel bekommen. 45, 7 setzt kein Liebesverhältnis zu einer bestimmten Dame voraus; die zweite Strophe redet wol nur eine fingirte Person an. Auch in denjenigen Liedern, welche sich auf eine bestimmte Frau beziehen und an sie gerichtet scheinen, auch in ihrer Gegenwart vorgetragen sein könnten, mag gewiss oft das ganze Verhältnis ein fingirtes gewesen sein. Walther kam eben, da er nach Gunst dichten musste, niemals ganz von der Mode los. Die Lieder, die ich meine, sind 51, 37; 52, 23; 54, 37; 63, 8. Ich kann bei ihnen allen mich nicht des Eindrucks erwehren, dass Walther doch eigentlich der Geliebten, die er anredet, recht unbeteiligt gegenüber steht. Er schlägt den Ton überlegener Ermahnung an: 52, 1 *scham dich daz dû mich anlachest nâch dem schaden mîn;* sucht mit scherzhaften Gründen die Frau zu überzeugen, dass sie ihm hold sein müsse: 52, 19 *muget ir umbe sehen? sich fröit al diu welt gemeine, möhte mir von iu ein kleine fröidelin geschehen* (Reinm. 165, 35 *du gist al der werlte hôhen muot, maht och mir ein*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wênic fröide geben? das Deminutivum ist volksmässiger; vgl. E. Schmidt a. a. O. S. 51 Anm.); 53, 9 *ich gesach nie sus getâne site, dazs ir besten friunden wære gram,* vgl. 59, 25; 55, 26 *Minne .. wær umbe tuost dû mir sô wê? dû twingest hie, nû twing ouch dâ;* 62, 35 *vil guot sît ir, dâ von ich guot von guote wil;* 63, 15 *frowe, dâ solt dû mir helfen zuo, daz si mich von schulden müezen nîden.*

Das schöne Geschlecht der damaligen Zeit war wol, durch die übertriebenen Huldigungen, die ihm von der höfischen Modepoesie fortwährend dargebracht wurden, sehr verwöhnt, eitel und launisch geworden. Selbst der doch höchst loyal gesinnte Reinmar schildert sie 171, 11 so: *in ist liep daz man si stæteclîchen bite, und tuot in doch sô wol daz si versagent. hei wie manegen muot und wunderliche site si tougenlîche in ir herzen tragent!* vgl. Tannhauser Bartsch Ld. 47, 135 ff. Die Selbsterniedrigung, vor welcher sich die Masse der Minnedichter nicht scheute, wenn sie auch nur selten sich in gleicher Weise in Taten offenbaren mochte, wie bei Ulrich von Lichtenstein, musste Walthers Selbstbewusstsein und männlichem Ernst widerstreben. Was die modische Dichtung, soweit sie lyrisch war, vor ihm und zu seiner Zeit so sehr beschäftigte, das konnte ihm doch im Grunde nur als recht armselige Liebesspielerei erscheinen. So wendet er dem eigentlichen Minnesang immer mehr den Rücken. Doch fehlt es auch nicht an höfischen Liebesliedern bei ihm, die von ergreifender Innigkeit sind und mit der unmittelbaren Wahrheit des Selbsterlebten treffen. So, um nur eins zu nennen, 42, 23: *frowe, als ich gedenke an dich, waz dîn reiner lîp erwelter tugende pfliget, sô lâ stân! dû rüerest mich mitten an daz herze, dâ diu liebe liget. liep und lieber des enmein ich niht: dû bist* [*mir*] *aller liebest, daz ich meine,* übrigens mit auffälligem Anklange an Reinm. 194, 26 *lâ stân! lâ stân! waz tuost du sælic wîp, daz du mich heimesuochest an der stat dar sô gewaltecliche wîbes lîp mit starker heimesuoche nie getrat?* — Aber im Allgemeinen haben diejenigen Liebeslieder Walthers, die er in dieser Periode für höfische Kreise dichtete, nicht mehr ausschliesslich die eigene Empfindung zum Gegenstand. Sie sind wesentlich objectiver geworden. Sie enthalten das Lob der Frau (nicht immer gerade einer bestimmten, wol auch oft einer nur gedachten), vor allem ihrer Schönheit, die er anschaulich und lebendig vor Augen stellt; der rote Mund, untrennbar von dem Begriff des Küssens, beschäftigt Walther oft: 27, 25; 27, 29; 39, 28; 51, 37; 54, 7 ff.; 110, 19; 112, 8. Jetzt begnügt er sich nicht mehr, die Frauen wegen ihrer Schönheit und Tugend im Allgemeinen zu preisen, wie er das früher, nach Reinmars Vorbild, getan, sondern er zeigt sie uns in einer bestimmten Situation: 27, 34 *für trûren und für ungemüete ist niht sô guot, als an ze sehen ein schœne frowen wol gemuot, sô si ûz herzen grunde ir friunde ein lieblich lachen tuot;* nackend im Bade 53, 25; im festlichen Aufzuge, umgeben von Rittern und Frauen 46, 10 *swâ ein edeliu schœne frowe reine, wol gekleidet unde wol gebunden, dur kurzewîle zuo vil liuten gât, hovelîchen hôhgemuot, niht eine, umbe sehende ein wênic under stunden* —

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

solche liebevolle Ausmalung des Kleinen, Einzelnen, die das treue Beobachten der Erscheinungen des Lebens zeigt, hat Reinmar nie. Oder über das Wesen der Liebe werden Betrachtungen angestellt: 69, 1 *saget mir ieman waz ist minne?*; 70, 3 *ich wil* (glaube) *daz wol zürnen müeze liep mit liebe, swa's von friundes herzen gât. trûren unde wesen frô, sanfte zürnen, sêre süenen, deis der minne reht: diu herzeliebe wil alsô:* aus wie reiner und wahrer Beobachtung der Liebe ist das geflossen! 102, 1 *diu minne lât sich nennen dâ der si doch niemer komen wil;* 51, 10 (*minne*) *sol sîn gemeine, sô gemeine daz si gê dur zwei herze und dur dekeinez mê.* Oder die Frau Minne wird in ausführlicher Bitte um Hülfe angerufen: 40, 26 ff.; 55, 6 ff. Der Gedanke, dass sie ihren Namen nicht mit Recht führe, 69, 5 *minne ist minne, tuot si wol: tuot si wê, so enheizet si niht rehte minne* ist nicht Walthers Eigentum, vgl. Reinm. 163, 20 *gît minne niht wan ungemach, sô müeze minne unsælic sîn;* 188, 33 *sît ich sô grôzer leide pflige, daz minne riuwe heizen mac*, nachgeahmt von Ulrich von Singenberg MSH. I, 290 b *sô ist Minne ir minne unminneclîch, wil si daz vröide an mir zergê.* — Wie gross und sittlich er das Wesen der Liebe auffasst, zeigt 81, 35 *enkan doch nieman âne sie der gotes hulden niht gewinnen;* 82, 9 *minn ist ze himel sô gefüege, daz ich si dar geleites bite.* Oder endlich Walther wirft den Frauen vor, dass sie an der traurigen Lage der Gesellschaft schuld seien 44, 35; 45, 14. 27. Das Lied ist ein deutliches Zeugnis, wie in den ritterlichen Kreisen selbst eine allgemeine Unzufriedenheit mit der hergebrachten Minnepoesie, Abneigung gegen die conventionellen Ideale Platz gegriffen haben mochte und die Entartung des Minnedienstes tief gefühlt wurde. Dass sich da die Streitfrage oft einstellen konnte, welches Geschlecht am Niedergang der höfischen Lebensart und Sitte Schuld hätte, ist natürlich. Walther macht sich zum Sprecher für solche gegenseitigen Anklagen.

Hiemit bin ich an die Grenze des Gebiets der höfischen Liebeslyrik Walthers gelangt: die zuletzt erwähnten Lieder bilden die Brücke zu jener neuen Dichtungsart, die von Walther geschaffen ist, die nicht mehr lyrischen sondern mehr didaktischen Charakter trägt, immer aber im eminenten Sinne Gelegenheitsdichtung ist.

Ich stelle jetzt noch kurz die wenigen Reminiscenzen an Reinmar zusammen, die sich in den besprochenen Liedern finden, soweit sie noch nicht erwähnt sind. 53, 5 *lîde ich nôt und arebeit* findet sich wörtlich bei Reinm. 174, 10. 52, 11 *wê nemt ir den muot?*, Reinm. 151, 23 *wê næme si sô bæsen rât?*

Neben der, wie ich zu zeigen versuchte, wesentlich in Ton und innerstem Charakter umgestalteten höfischen Liebespoesie und gleichzeitig mit ihr geht eine andere mehr volkstümliche, die sogenannte „niedere." Sie ist im Allgemeinen bereits charakterisirt (oben S. 15 ff. 128 ff.). Ich verstehe darunter also nicht Lieder, die an ein Mädchen niederen Standes gerichtet sind oder die Liebe zu einem solchen voraussetzen, sondern überhaupt Lieder, die ihre Motive nicht aus dem Leben der höfi-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schen Gesellschaftskreise, sondern aus dem Leben des Volkes entlehnen, demgemäss auch im Ton und in der äusseren Form volksmässiger, ja vielleicht gar nicht für einen Vortrag in Kreisen von exclusiv höfischem Geschmack berechnet sind. Es ist ganz unwesentlich und kommt erst in zweiter Linie in Betracht, ob sie sich auf ein wirkliches Liebesverhältnis zu einem niedriger gestellten Mädchen oder nur auf ein fingirtes beziehen. Dass derartige Verhältnisse der niedern Minne zu Walthers Zeit gewöhnlich waren, ist klar; in der Erörterung der Frage, ob er ein solches Verhältnis nun auch selbst unterhalten habe und wann oder gar wie oft das geschehen sei, vermag ich kein Heil zu sehen. Ueber den Wert dieser Lieder noch Worte zu verlieren, wäre töricht: sie stehen an Innigkeit und Wahrheit der Empfindung, an ungesuchter Schönheit der Form weit über Allem, was die gesammte mittelalterliche Lyrik hervorgebracht hat.

Martin hat in dem bereits erwähnten Aufsatze über die Carmina Burana und die Anfänge des deutschen Minnesangs (Zs. 20, 46 ff.) mehre von Walthers volksmässigen Liedern für Nachbildungen lateinischer Vagantenlieder oder ihrer deutschen Anhänge erklärt: Walth. 39, 1 und 75, 25 sollen hinsichtlich der Strophenform wie des Inhalts nach dem Vorbild von CB. 98 und 95 gedichtet sein, Walth. 39, 11 nur für seinen Gegenstand die deutsche Strophe CB. 125a, Walth. 87, 1 nur für die Umkehr der Zeilen die deutsche Strophe CB. 136a als Muster benutzt haben. Da diese Ansicht, die ich für völlig unbegründet halte, zusammenhangt mit Martins Ansicht über das Verhältnis des deutschen Minnesangs zu den Carmina Burana im Allgemeinen, so muss ich auf letztere hier näher eingehen.

Martin sucht zu erweisen, dass die deutschen Strophen der CB. Nachbildungen der in gleichem Tone verfassten lateinischen seien, denen sie angehängt sind. Die deutsche Minnedichtung soll zuerst in Anlehnung an diese lateinischen Vagantenlieder sich entfaltet haben. Die Untersuchung leidet an dem Uebelstande, dass nicht genug (ein Ansatz dazu S. 67) die einzelnen deutschen Lieder der Zeit und ihrem Inhalt nach gesondert werden.

Die Handschrift der CB., die im 13. und 14. Jahrhundert (Schmeller Einleit. S. XI) geschrieben ist und schon äusserlich sich als lückenhaft und wiederholt ergänzt (Schmeller S. IX. X) kennzeichnet, ist eine rechte Sammelhandschrift, in der Lieder aus ganz verschiedenen Zeiten und Gesellschaftskreisen, bald nach schriftlicher, bald nach mündlicher Ueberlieferung zusammengebracht sind. Für die Frage, ob der älteste deutsche Minnesang nach dem Vorbilde der lateinischen Vagantenpoesie entstanden ist, sind natürlich nur diejenigen deutschen, an lateinische angehängten Strophen der CB. von Wichtigkeit, die sich als wirklich dem sechsten oder siebenten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts angehörig mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisen lassen. Ganz wertlos für unsere Untersuchung ist es dagegen, wenn für solche deutsche Strophen der CB., die erst dem Ende des 12. oder gar dem 13. Jahrhundert angehören, wirklich gezeigt wird, dass sie den ihnen vorangehenden lateinischen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Strophen nachgebildet sind. Das ist für die spätere Geschichte des Minnesangs interessant, kann aber für die Frage nach seiner Entstehung nichts bedeuten. Von den für die Datirung in Betracht kommenden drei Kriterien weist unreiner (zumal consonantisch unreiner) Reim mit Sicherheit in die Zeit vor 1190, weniger sicher führt völlig genauer Reim in die Zeit nach 1190; denn bei dem meist geringen Material kann der Zufall walten. Wo die Unterscheidung von stumpfem und klingendem Reim streng durchgeführt ist, werden wir in die Zeit nach 1180 gewiesen, denn der Rietenburger, Veldeke, Hausen, Horheim, Bligger v. Steinach, Gutenburg, Fenis, Johansdorf, Rugge und alle Späteren beobachten sie ausnahmslos, während der Anonymus (lebte noch 1175, Scherer D. Stud. 1, 293), die Kürenberglieder, Dietmar das tonlose e in dem stumpfen Reim als Hebung verwenden. Das dritte Kriterium, das unsicherste, bietet der Inhalt: wo er bereits den vollen Schatz der ausgebildeten Liebesvorstellungen und die Terminologie der höfischen Kunst enthält, leitet er in die Zeit nach dem Beginn der Dichtung Hausens (1171 zuerst bezeugt) und des Rietenburgers (Burggraf 1181—84, aber er kann früher gedichtet haben), also etwa 1175. Alle diese Zahlen sind natürlich nur ganz annähernde Bezeichnungen der Termine.

Martin betrachtet die deutschen Strophen zunächst nach ihrer Form (S. 56 ff.). Neun Gründe glaubt er daraus zu gewinnen, welche für seine Ansicht ins Gewicht fallen sollen. Aber die ersten fünf sind nichtig, wie er selbst zugeben muss (S. 58), und man wundert sich, warum er sie dann überhaupt anführt, da doch unendlich viel Nullen addirt immer keine ganze Zahl geben. Und nichtig sind zwei davon nicht nur, weil die aufgezählten, angeblich auf die lateinische Poesie zurückgehenden Eigenschaften der deutschen Strophen sich ebenso gut aus romanischen Vorbildern erklären lassen, sondern auch, weil sie überhaupt dem tatsächlichen Sachverhältnis gar nicht genau entsprechen. Denn gleich die Behauptung (als Nr. 1) „nirgends werden Senkungen ausgelassen" ist anzufechten. „Alle scheinbaren Ausnahmen fallen weg, sobald man sprachlich unrichtige Betonung annimmt" setzt Martin hinzu. Ja freilich mit diesem Mittel wird sich überall und stets die Auslassung der Senkung wegschaffen lassen, und wer es anwendet, muss sich nur ein für allemal entschliessen darauf zu verzichten, dieselbe in irgend einem Gedichte nachzuweisen. Aber es wird Martin doch wol Niemand glauben, dass 99a, 5 *mín herzé muoz nâch ir* und nicht *mín hérze múoz nâch ir* zu betonen sei, 100a, 5 *dér windér der heiden* und nicht vielmehr *der windér der heide*, 127a, 4 *ir schœnér lip* und nicht vielmehr *ir schœner líp hât*, 132a, 4 *dér herzé muoz láohen* und nicht *der hérze múoz láchen*, 141a, 3 *vil liebé gespilen mîn* und nicht *vil liebé gespilen mín*. Auslassung der Senkung muss man, glaube ich, in diesen Fällen für die deutschen Strophen durchaus annehmen, will man nicht aller mittelhochdeutschen Metrik ins Gesicht schlagen. In der lateinischen Poesie werden die Senkungen nie ausgelassen, auch in den Strophen der CB. nicht, da ist es mindestens wahrscheinlich, dass die deutschen Strophen, in denen zwei Hebungen zusammenstossen, keine Nachbildungen der lateinischen, denen sie

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

angehängt sind, gewesen sind. Als zweite formale Eigentümlichkeit der deutschen Strophen der CB. führt MARTIN an, dass stumpfe und klingende Ausgänge unterschieden werden und tonloses e nirgends Träger der Schlusshebung ist. Das ist im Allgemeinen richtig. Eine Ausnahme hat MARTIN selbst (S. 57) bemerkt, 112; er erkennt darin mit Recht die deutsche Strophe als das Original, die lateinische als Nachbildung. Eine andere Ausnahme ist aber, glaube ich, 129a. Freilich meint MARTIN (S. 47), die deutsche Strophe stimme nicht zu der Form des vorhergehenden lateinischen Liedes, aber sowol die deutsche Strophe wie die lateinischen bestehen aus vierhebigen stumpfen trochäischen Versen. Die deutsche Strophe ist unvollständig überliefert und hat eine andere altertümlichere Reimstellung, aber derartige Abweichungen im Reim kommen auch sonst noch vor: die gepaarten Reime der deutschen Strophe 134a sind durch Einsetzung von Cäsurreimen in überschlagende verwandelt, 117 hat die deutsche Strophe im Abgesang einen neuen Reim, die lateinische den zweiten der Stollen, 127a haben die zwei ersten Zeilen der Stollen (nur der Aufgesang ist erhalten) nicht in beiden Fällen denselben Reim, wie in den lateinischen Strophen. Ich lese also 129a *swáz hie gât úmbè, dáz sint állez mégedè, die wéllent âne mán;* hier ist also in der Tat tonloses e zur Schlusshebung verwendet. Und damit ist diese Strophe als zweites Beispiel (neben 112) dafür erwiesen, dass eine deutsche Strophe der CB. lateinisch nachgedichtet ist.

Es folgen nun vier Gründe MARTINS, die er für schlagender zu halten scheint. Den ersten verstehe ich nicht recht: die Freiheit des Auftaktes. Der Auftakt wird, wie er selbst zugibt, in den deutschen Strophen der CB. noch freier behandelt, als in den lateinischen. Der einzige Schluss, den man daraus ziehen könnte, ist doch nur der, dass die deutschen Strophen der altüberlieferten Freiheit der deutschen Metrik folgen, während die lateinischen nach grösserer Regelmässigkeit streben. Für die Ursprünglichkeit der lateinischen Strophen gegenüber den deutschen folgt daraus aber gar nichts. Dass der nächste Grund, der Gebrauch der Daktylen, der nach MARTIN aus der lateinischen Poesie stammen soll, nicht stichhaltig ist, habe ich bereits oben S. 19 f. gezeigt. Es ist viel wahrscheinlicher, dass die Daktylen aus der romanischen Poesie in den Minnesang gekommen sind. — Das nächste Beweismoment in MARTINS Argumentirung (S. 60) ist etwas besser: einige Strophenformen der deutschen Lieder der CB. kommen auch in andern lateinischen Gedichten vor, die nicht für Nachbildungen gelten können. Aber zum Unglück für seine Ansicht ist die Strophenform, die sich am meisten wiederholt, sehr wenig charakteristisch: 4a. 3⏑b. 4a. 3⏑b. 4a. 3⏑b. 4a. 3⏑b. Sie lässt sich direct aus der zweimal gesetzten Strophe Otfrieds ableiten: sowie einmal der Unterschied von stumpfem und klingendem Reime durchgedrungen war, ergab sich von selbst das Streben, mit dem vierhebig stumpfreimenden und dem gleichwertigen dreihebig klingenden Verse zu wechseln. Weniger empfehlenswert scheint es, diese Strophe als einmal gesetzte Otfriedstrophe mit vierhebig stumpfer Waise vor jedem Vers aufzufassen. Es müsste dann Wechsel zwischen stumpfer Waise und klin-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gendem Reimvers beabsichtigt sein. Eine lateinische Nachbildung dieser deutschen Strophe könnte vorliegen in CB. 105. — Es ist also nach meiner Ansicht sehr wol möglich, dass sich diese Strophenform ohne Einfluss der Strophen des Archipoeta und anderer lateinischer Dichter selbständig entwickelt hat, natürlich zu einer Zeit, als bereits der Unterschied von stumpfem und klingendem Reim streng durchgeführt wurde, also etwa nach 1180. Nichts nämlich nötigt, die vier deutschen Strophen, die diese Form zeigen, 99a. 101a. 102a. 132a, in eine frühere Zeit oder überhaupt noch ins 12. Jahrhundert zu setzen. Sie sind durchweg genau gereimt; höchstens könnte man 132a wegen der Auslassung der Senkung V. 4 für etwas älter halten, aber man braucht es deshalb nicht vor das Ende der achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts zu setzen; denn noch Reinmar lässt Senkungen aus (s. oben S. 5) und für ihn gelten doch strengere Gesetze als für ein deutsches Liedchen im Volkston. Der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung in der Lyrik ist übrigens jünger als der durchgeführte Unterschied der beiden Reimarten: der Rietenburger unterscheidet in allen nicht durchgängig stumpf gereimten Tönen durchaus zwischen stumpfem und klingendem Versausgang, aber er lässt wiederholt die Senkungen aus (18, 9. 17. 27; 19, 19). — Gar nichts kann vollends die Gleichheit der Strophenformen von CB. 108. 137. 119 beweisen (Martin S. 60): die Strophe ist eben eine uralte volkstümliche, der Moroltstrophe fast ganz gleiche (s. Scherer D. Stud. 1, 284). Scherer hat daher ganz Recht, wenn er (D. Stud. 2, 440 [6]) „die lateinischen Nachbildungen" erwähnt. CB. 119 braucht weder „in Frankreich entstanden" noch alt zu sein. — Natürlich ebenso wenig kann die Uebereinstimmung von CB. 104. 136. 141 mit 89 bedeuten: es ist die alte Otfriedstrophe; das einzig Charakteristische, die Durchführung desselben Reims, fehlt dazu noch 89. — Die sechszeilige Strophe von 125, die mit LXVII. 61. 78 stimmt, lässt sich aus der seit ältester Zeit in deutscher Poesie üblichen Strophe von drei Langzeilen (MSD ² 297; Scherer D. Stud. 1, 284) ohne Beeinflussung durch lateinische Strophenformen ableiten, sobald man nur regelmässige Abwechslung von ein- und zweisilbigem Reim annimmt. Diese volkstümlichen Strophenformen lagen als Gemeingut zur freien Benutzung aus, jeder fahrende Sänger kannte sie, konnte sie verwenden, der deutsch Dichtende wie der Kleriker. Hier aus Uebereinstimmung auf Entlehnung zu schliessen, ist unerlaubt.

Der letzte Grund, den Martin aus der Betrachtung der formalen Seite der deutschen Strophen für seine Auffassung geltend macht, kann wieder mit demselben Rechte gegen ihn selbst gekehrt werden. Wenn wirklich, wie er behauptet, die deutschen Strophen formell weniger vortrefflich sind als die gegenüberstehenden lateinischen, so spricht das gerade dafür, dass jene älter sind. Der Nachbildende musste gerade darauf aus sein, grössere Kunst zu zeigen.

Die neun angeblichen Gründe für die Ursprünglichkeit der lateinischen Strophen, die sich Martin aus der Form der Lieder ergaben, sind also sämmtlich eitel. Vielmehr folgt gerade aus der Betrachtung der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Formen mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit, dass die meisten deutschen Strophen die Vorbilder der lateinischen waren. In den Liedern 106. 107. 114. 115. 116. 134. 135. 164. 165 haben nämlich die lateinischen Strophen Mittel- oder Cäsurreim (Inreim), während er in den deutschen Strophen fehlt. 106 sind im Lateinischen für die erste, dritte und sechste Zeile von vier Hebungen mit stumpfem Reim vierhebig klingende mit Mittelreim eingesetzt. Man wird doch nicht zweifeln, dass die Strophenform, die des Mittelreims noch entbehrt, die ältere ist. Die lateinische Strophe verrät sich als jünger auch dadurch, dass sie denselben Reim im Abgesange durchführt. Wäre die deutsche der lateinischen Strophe nachgebildet, so sähe man nicht ein, warum sie den Abgesang aus einem dreimal gesetzten neuen Reime bildete.

In 107 haben die zweite und dritte lateinische Strophe überschlagende Inreime: *revirescit: cessit, militemus: vitemus*, die deutsche nicht. — 114 haben die lateinischen Strophen wieder Mittelreim eingeführt, der deutschen Strophe (Walth. 51, 29) fehlt er. — 115 ist das Schema der deutschen Strophe: 4 Waise ⏑ 4 a. 4 Waise ⏑ 4 a. 4 b. ⏑ 5 b, wie man sieht, eine ganz altertümliche Form. Daraus ist in der ersten und vierten lateinischen Strophe geworden: 4 a. ⏑ 4 b. 4 a. ⏑ 4 b; 4 ⏑ c + 4 ⏑ c (die letzten beiden Verse bilden den Refrain), also wieder Cäsurreim. Die zweite und dritte lateinische Strophe, die sich in den Reimen an die deutsche anschliessen, sind also älter als die erste und vierte. — In 116 teile ich die deutsche Strophe so ab, wie Bartsch Ld. 98, 216 es im Anschluss an Schmeller getan hat: es sind im Ganzen elf Reimzeilen, die neunte hat vier Hebungen und Mittelreim *wîp: lîp*, die letzte, dreihebig klingende hat vor sich eine vierhebig stumpfe Waise. Natürlich sind dann auch die drei lateinischen Strophen entsprechend abzuteilen. Ihre Form zeigt sich wieder als die complicirtere, durch nachträgliche Aenderung entstanden: statt des einen Mittelreims in der neunten Zeile versehen sie auch die Waise vor dem letzten Vers mit Mittelreim: *iam flóreá, iam fróndeá*, ausserdem aber führen sie von der fünften bis achten Zeile den zweiten Reim der Strophe durch, während dieser im Deutschen mit einem neuen überschlagend gebunden wird. Die Reimstellung der deutschen Strophe war: a. b. a. b. c. b. c. b. dd. b. x b, daraus wird im Lateinischen a. b. a. b. b. b. b. b. cc. b. dd b. — 135 ist ebenfalls in den beiden lateinischen Strophen der erste und dritte Vers durch Mittelreim zerlegt. Der Schluss der deutschen Strophe ist zerrüttet, aber auch hier wird man sie als das Vorbild anzusehen haben. — 134 a ist das Schema 4 Waise ⏑ 3 a. ⏑ 4 Waise ⏑ 3 a. 4 b. ⏑ 4 b. ⏑ 4 b: hier werden die Waisen mit Cäsurreimen versehen im Lateinischen, der letzte Vers erhält den Reim der zweiten Halbzeile. — Auch 164 a (MF. 32, 1) ist von einfacherer älterer Form als die vorangehenden lateinischen Strophen, welche die erste und zweite Zeile von acht Hebungen durch Cäsurreime zerlegt haben, sodass sie sich nun als vier vierhebige Verse mit überschlagendem Reim darstellen. Die dritte Zeile hat in der deutschen Strophe eigene Binnenreime *schœne: kœme*, im Lateinischen sind auch statt dieser Cäsur-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reime eingeführt: 1, 5. 6 *materies : sentio* im Reim auf *glacies: favonio.* Die letzte Zeile der deutschen Strophe ist zum Refrain geworden. — 165a ist eine höchst einfache, altertümliche Strophenform, dieselbe wie Regensb. MF. 16, 1 (Scherer D. Stud. 2, 465 [31]): Strophe von vier vierhebigen stumpfen Reimzeilen, erweitert durch viermal gehobene stumpfe Waisen vor der ersten, zweiten und vierten Zeile. Die erste und zweite Waise haben die lateinischen Strophen mit Cäsurreimen versehen, sodass die Strophe sechs überschlagende Reimzeilen erhält, vor der letzten eine Waise.

Will man nicht das natürliche Verhältnis der Dinge auf den Kopf stellen, so wird man zugeben, dass für diese neun Lieder die deutschen Strophenformen als die Vorbilder, die lateinischen als die Nachbildungen erwiesen sind. Mit Martin anzunehmen, dass hier überall die deutschen Strophen die vorhandenen Mittel- oder Cäsurreime aufgegeben hätten, widerspricht doch unserer sonstigen Kenntnis von der Geschichte dieser Reime völlig. — Dem entsprechend nehme ich auch umgekehrt an, dass 104a den gegenüberstehenden lateinischen Strophen nachgebildet ist, da sie den überschlagenden Inreim einführt. Weniger sicher ist diese Annahme für 105a und 132a: zwar entbehren auch hier die lateinischen Strophen des Cäsurreims, aber es gibt auch Strophen desselben Tons, wo sowol im Lateinischen als im Deutschen die Cäsurreime durchgeführt sind: 99. 101. Es könnte also Str. 132a, die genau 99 und Str. 105a, die genau 101 entspricht, nur aus Versehen in der Handschrift neben 132 und 105 geraten sein.

Ein zweiter Grund lässt sich aus den Formen für die Ursprünglichkeit der deutschen Strophen herleiten, wenn man die Versausgänge betrachtet. Die deutschen Strophen 106a. 107a. 115a. 133a. 134a. bestehen aus lauter stumpfen Versen: dem gegenüber führen die lateinischen Strophen 106 im Aufgesang Wechsel von klingendem und stumpfem Verse ein und machen auch die vorletzte Zeile des Abgesangs klingend, ebenso 133; klingenden Inreim setzen die lateinischen Strophen von 107 in der ersten und zweiten Zeile ein, ebenso 115, 2 (oder ist zu lesen *máritáli? artificiáli*); 134 sind die ersten beiden Reimzeilen klingend gemacht. Nur in 133 und 115, 2 tritt dabei eine Verminderung des Verses um eine Hebung ein, in den übrigen Strophen, auch 107, wo *ich hân geséhen daz mir* entspricht *érgo militémus*, wird der klingende Reim ganz gleichwertig dem stumpfen, die zweite Silbe des Reims also einfach als überzählig nachschlagend und indifferent betrachtet. Das Letztere ist offenbar der lateinischen Metrik gemäss. Man kann daher mit gutem Grunde annehmen, dass in 115, 2 und 133 die zweisilbigen Reime doch auch stumpf gemeint sind, also *máritáli*, *ártificiáli; elátá*, *animátá*, *stélláe*, *méllé*, *timórém*, *ardórém*, *ín caminó*, *vinó* zu betonen sei, wie Martin (S. 57) das für 112 zugibt: *antiquús*, *amicús* u. s. w. Darin hat man dann Einfluss der deutschen Metrik anzuerkennen. Wäre hier das Lateinische das Original, so müssten natürlich die zweisilbigen Reime nach lateinischer Metrik, also als wirklich klingend, angesehen werden, und dann wäre unerklärlich, warum die deutschen Nachbildungen an die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stelle des klingenden Reims einen stumpfen gesetzt und die Zahl der Hebungen um eine vermehrt haben sollten. — In 103a ist der Aufgesang stumpfreimend, in den lateinischen Strophen wechseln stumpfe mit klingenden Versen. — Die stumpfen Versausgänge sind offenbar etwas Deutsches, Altes und Volkstümliches. Dass sie in den lateinischen Strophen beseitigt wurden, ist wahrscheinlicher, als dass sie in die deutschen erst durch Aenderung eingeführt wurden.

Eine dritte Eigentümlichkeit der deutschen Strophen, die auffallen würde, wenn sie den lateinischen nachgebildet wären, ist der doppelte Auftakt. Ein schwerer Fall kommt in der auch von MARTIN als Originaldichtung anerkannten Strophe 112 vor: *gruont der wâlt*, andere Beispiele 106a, 7; 108a, 4.

Aus der Betrachtung der Form ergaben sich mehre Gründe, die es wahrscheinlich machten, dass die lateinischen Strophen Nachbildungen der deutschen sind.

MARTIN betrachtet nun, um seine Ansicht zu stützen, auch den Inhalt der lateinischen Lieder und ihrer deutschen Anhänge: zunächst die anonymen Strophen, dann die, welche bekannten Dichtern angehören, zuletzt solche, deren Form sich nur bei bekannten Dichtern findet. In keiner der anonymen deutschen Strophen sei „ein wirklich individueller Gedanke oder eine Hindeutung auf bestimmte Verhältnisse" zu finden (S. 61). Das spricht aber sicherlich eher dafür, dass sie die älteren Vorbilder der lateinischen Lieder als dass sie diesen nachgeahmt sind. Allgemeinster einfachster Ausdruck des Naturgefühls ohne Beimischung subjectiver Erfahrung zeigt sich gerade auch in vielen unserer ältesten Minnelieder, die doch aus ritterlichen Kreisen stammen. Wie viel mehr werden wir das Gleiche bei allen rein volkstümlichen Liedern erwarten! Dass „diese deutschen Strophen zugleich dieselbe Färbung tragen, die wir ausser in den ihnen gegenüberstehenden lateinischen Liedern auch sonst in der Vagantenpoesie antreffen, dass sich Beschreibung der Jahreszeit, Aufforderung zum Tanz, Schilderungen des sinnlichen Verlangens und Genusses wiederholen" — ich weiss nicht, wie MARTIN das zum Beweise benutzen will. Alles dies ist doch recht eigentlich immer als der wesentliche Charakter der ältesten deutschen lyrischen Volkspoesie angesehen worden. Und wir haben noch in den Natureingängen der Reien Neidharts deutliche Beispiele dieser uralten Dichtung: CB. 130a weicht in seinem Ton durchaus nicht von den übrigen Frühlingsstrophen der CB. ab, und doch ist es die erste Strophe eines Reiens Neidharts (11, 8). Man vergleiche einmal Neidhart 4, 31—5, 2; 5, 8—13; 26, 23—28; 29, 27—34. Sind etwa diese Strophen so besonders individuell? Und sie sind doch keine Nachdichtungen. Einzelnes in den deutschen Strophen der CB. lässt sich unmittelbar mit Neidhart vergleichen: 115a *ich gesach den sumer nie daz er sô schône dûhte mich*, Neidhart 22, 38 *ich gesach den walt und al die heide nie vor manegen zîten in sô liehter ougenweide;* 10, 23 *ichn gesach vor mangem jâre ein schœner (zît) nie;* 15, 21 *ine gesach die heide nie baz gestalt;*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

123a, 5 *bluomen unde klê hât diu heide vil als ê*, Neidh. 4, 32 *hebt sich aber der vogele schal, hiuwer als ê grüener klê;* 7, 11 *ez meiet hiuwer als ê;* 26, 26 *aber als ê ist diu heid mit rôsen umbevangen;* 100a, 5 *der winder der heide* (Bartsch) *tet senede nôt, der ist nu zergangen, si ist wunneclich bevangen von bluomen rôt* (vgl. Rietenb. MF. 19, 15), 104a, 6, vgl. Neidh. 24, 13 *nu ist der küele winder gar zergangen*, 29, 27 *nu ist vil gar zergangen der winder*, MF. 33, 18; 184, 1. — Stehend ist *der winter kalt* 102a, 1, wie Neidh. 10, 24; 11, 10; 22, 11; 29, 28; 38, 10; 51, 4. — *geloubet stât der grüene walt* 102a, 3, 123a, 7, vgl. Neidh. 8, 20; 10, 26; 11, 9; 20, 38; 22, 10; MF. 108, 10; der Wald heisst auch bei Neidhart oft grün: 15, 24; 29, 30; 52, 23; MF. 6, 14; 101a, 1 *in lichter varwe stât der walt* vgl. Neidh. 6, 1 *der walt . . . derst in liehter varwe gar;* 15, 23 *in liehter ougenweide den grüenen walt.* — 101a, 8 *der winder si gehœnet* wie Neidh. 21, 37 *der winder si gunêret.* — 123a, 1 *diu werlt vröut sich uber al gegen der sumerzîte*, vgl. Neidh. 17, 19; 21, 34; 24, 16; 29, 35. — Ganz volkstümlich und sicher einheimischen Ursprungs ist die Aufforderung an die Hörer, den Sommer zu empfangen, sich zu freuen bei Sang und Tanz: CB. 100a, 1—3; 103a, 1—2; 104a, 4 *stolze meide wesent balt*, vgl. Neidh. 14, 8; 15, 26; 18, 19; 25, 32. — 139a, 7 *ich sih die liehte heide in grüener varwe stân, dar suln wir alle gâhen die sumerzît enphâhen: des tanzes ich beginnen sol*, vgl. Neidh. 6, 22; 14, 10. 11; 27, 9.

Die deutschen anonymen Strophen enthalten durchaus die alten Elemente der volkstümlichen Naturpoesie in ungetrübter Reinheit. Nicht Armut erfindungsloser Nachahmer, sondern ursprüngliche Schlichtheit, volkstümliche Knappheit herrscht in ihnen. Dass ähnlicher Inhalt auch in der lateinischen Vagantenpoesie begegnet, erklärt sich daraus, dass ja auch in dieser immerhin die nationale Poesie sich abspiegelt. Das eigentlich Charakteristische der Vagantenpoesie in der Behandlung der Naturempfindung, das zum Teil noch auf antike Vorbilder zurückgeht, ist von den ältesten deutschen Minneliedern nicht übernommen. Die Nachtigall ist nie und nirgends im ältern Minnesang die klagende Philomele des Altertums, deren elegischer Gesang in Verbindung gestellt wird mit der Liebessehnsucht, sondern stets der stolze, freie, hell oder gar wild und kriegerisch singende Vogel (daher sehr oft im Minnesang *höher sanc* der Nachtigall, z. B. MF. 18, 18), ein Bild des Mutes und der Kraft eher als eins der Sehnsucht, der Wehmut (vgl. auch die schöne Abhandlung Uhlands German. 3, 129 ff.). Einzelne Gedanken mögen den deutschen Minnesängern aus der Poesie der fahrenden Kleriker überliefert sein, so die Vorstellung der Liebeswunden und ihrer Heilung in Anlehnung an Ovid, ferner die Waffen der Frau Minne oder Venus, aber dass ein tiefer gehender Einfluss stattgefunden, ist nicht glaublich; es hat auch noch Niemand den Versuch gemacht, einen solchen nachzuweisen. — Die Einzelheiten, die Martin (S. 61) hervorhebt als Beweise einer Entlehnung aus dem Lateinischen, sind sehr unglücklich gewählt. Warum die Bezeichnung *vrô Vênus* 124a, 4 den Gelehrten verraten soll,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weiss ich nicht, da sie doch aus Veldekes Eneide bekannt war und schon Morungen seine Geliebte eine *Vênus hêre* (138, 33) nennt. Der Brief, den der Dichter gesandt hat, 140a, 1 soll den Schreiber kennzeichnen. Aber ist etwa Gahmuret deshalb ein Schreiber, weil er bei Wolfram an Belakane einen Brief richtet? Oder der Taler, weil er (Ld. 37, 6) das Künzlein auffordert, der Geliebten *den brief* zu bringen? *brief* bedeutete ganz gewöhnlich den meist nicht selbst geschriebenen Liebesbrief, den der Ritter an die Geliebte schickt. Bei Ulrich von Lichtenstein ist Frd. 99, 25 *brief* gleichbedeutend mit *büechelîn*, 57, 23 und 321, 21 aber enthält er *diu liet;* 9, 17 *an prieven tihten süeziu wort* heisst nur „Liebesgedichte verfassen, die schriftlich aufgezeichnet werden können"; vgl. auch Reinmar v. Zweter MSH. II, 190b (Spruch 75, 4); Ld. 98, 62. — Endlich soll nach Martin die Hervorhebung, dass die Frau *edele* ist, 166a auf einen Nichtritter als Verfasser schliessen lassen. Aber ich kann ihm ohne Besinnen drei ritterliche Dichter nennen, die auch ihre Geliebten ausdrücklich als *edele* bezeichnen: Meinloh 12, 31; 15, 2. 11; Dietmar 38, 33; Veldeke(?) 60, 25. — Von den „ungeschickten Ausdrücken", die Martin anführt und die den um den Reim verlegenen Nachdichter verraten sollen (S. 62), kann ich keinen als ungeschickt gelten lassen. Aber wären sie es auch, so würde daraus nichts zu schliessen sein. Auch dass 111a. 117a. 133a. 136a nicht kunstvoll, nicht „zu loben" seien, beweist nicht, dass sie Nachdichtungen sind, vielmehr eher das Umgekehrte.

Für ein Lied folgt aus der Betrachtung des Inhalts zur Evidenz, dass die vorangehenden lateinischen Strophen Nachdichtungen sind: 141a. Martin übergeht dies Lied mit Schweigen. Die Form ist höchst einfach und altertümlich: sechszeilige Strophe aus viermal gehobenen stumpfen Versen mit gepaartem Reim, die beiden letzten Verse bilden den Refrain. Die beiden deutschen Strophen sind einer Frau in den Mund gelegt oder von ihr gedichtet. Der Inhalt und die Darstellung ist von rührender Innigkeit und schlichtester Einfalt: Aufforderung an die Gespielinnen, auf die Heide zu gehen, wo die Blumen entsprungen sind; dann liebkosende Anrede an die Freundin, sie möge ihr ein Kränzlein machen für ihren Geliebten, den stolzen Mann. Das Ganze von unbeschreiblicher Lieblichkeit. — Das Fehlen der Senkung 1, 3 *vil liebé gespilen*, die gepaarten stumpfen Reime rücken das Lied in eine frühe Zeit, der Ausdruck *der wol rîben dienen kan* beweist aber, dass es die Einführung des Minnedienstes bereits voraussetzt. Es mag daher zwischen 1175 und 1185 entstanden sein, später sicher nicht. Dem gegenüber betrachte man das lateinische Lied: in sieben Strophen weiter nichts als eine aller individuellen Charakterisirung entbehrende Beschreibung der Schönheit der Geliebten, Versicherung der Liebe und zum Schluss ein begehrlicher Wunsch. Wie aus diesem lateinischen Gedicht von redseliger Künstlichkeit und wenig züchtigem Witz das deutsche Liedchen mit seinem reinen, zarten und keuschen Ton geworden sein soll, ist mir wenigstens völlig unbegreiflich. Wol aber das Umgekehrte recht wahrscheinlich: ein verliebter Kleriker fand das deutsche

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tanzlied vor, bildete es nach seinem etwas verdorbenen Geschmack um, indem er eine glänzende Schilderung seiner Erwählten und einen Vagantenscherz anbrachte. Indess dies allein mag noch nicht beweisend sein. Nun aber der Refrain in beiden Liedern. Der eine spielt sicher auf den andern an: *min geselle, chum mit mir* und *min geselle chumet niet*. Welcher ist das Original? Doch offenbar der erste, der Refrain der deutschen Strophen; denn er ist wirklich aus einer bestimmten Situation heraus gedichtet, enthält eine Anrede an eine gegenwärtige oder gegenwärtig gedachte Person, während der Refrain des lateinischen Lieds erstarrt ist zur blossen Bemerkung einer Tatsache und fast wie ein Citat klingt. Ferner aber, wie will man die erste Zeile des Refrains der lateinischen Strophen (nach Martins Darstellung des Metrums (S. 54) die ersten zwei Zeilen) erklären, wenn das lateinische Lied das Original war? Höchst auffallend wäre doch dann schon an und für sich die Anfügung eines deutschen Refrains, die sich leicht begreift, wenn das lateinische Lied dem deutschen nachgedichtet war. Ganz unerklärlich aber würde der doppelte Ausruf: *mandaliet! mandaliet!* sein. Was will der lateinische Dichter mit diesem altertümlichen deutschen Ausdruck für „Freudenlied" sagen? Er kann damit doch nicht sein eigenes Gedicht meinen, denn das ist ja nur eine einfache Schilderung und ein Wunsch. Unter *mandaliet* versteht man aber etwa ein Lied, das zur Freude auffordert, selbst freudig bewegt, oder zum Tanze einladet oder zum Tanze gesungen werden kann, mit einem Wort ein Lied, das etwa so beschaffen ist, wie unser deutsches 141a. Dies könnte man sehr wol ein *mandaliet* nennen, und hatte es der lateinische Dichter bei seiner Nachahmung im Sinne, so konnte er mit seinem zweimaligen *mandaliet* darauf anspielen. Gerade diese Wiederholung des Ausdrucks wäre höchst merkwürdig, wenn die lateinischen Strophen das Original wären; denn es ist doch absolut kein Grund vorhanden, wenn der Kleriker sein Gedicht wirklich törichter Weise ein *mandaliet* genannt hätte, diesen unpassenden Namen so nachdrücklich zu wiederholen. Die Wiederholung aber erklärt sich leicht, wenn man Nachahmung des deutschen Refrains annimmt: denn hier ist das zweimalige *ich sage dir* völlig am Platze; es enthält eine hübsche Steigerung der Aufforderung, mitzukommen zum Tanz. — Schliesslich macht es auch der bildliche Ausdruck in 3, 3. 4 wahrscheinlich, dass das lateinische Gedicht eine Nachdichtung ist, denn er stammt doch wol aus deutscher Poesie. — Ich glaube aber, dass man in vorliegendem Falle das Verhältnis zwischen dem deutschen Liede und seiner lateinischen Nachbildung noch deutlicher erkennen kann. Ich halte das Ganze für den Liebesbrief eines Klerikers an seine Schöne: *o mi dilectissima, mente lege* (Hs. *mentes legis*) *sedula, quod* (Hs. *ut*) *mea refert littera*. Diesem lateinischen Brief angehängt ist nun das alte deutsche Liedchen, dessen Nachbildung er ist. Das Verhältnis ist also ähnlich wie bei der Strophe *dû bist mîn, ich bin din* s. Haupt MF. S. 221 ff. So gewinnt denn auch der Refrain *mandaliet! mandaliet! mîn geselle chumet niet* besonderes Licht: er ist ein versteckter Vorwurf gegen die spröde Geliebte, die nicht mitkommen will, und des Kle-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rikers Verhältnis wird dadurch als ein Gegenstück zu dem im deutschen Liede vorausgesetzten bezeichnet.

Gegen Martins Annahme spricht ferner, was er gerade zu ihren Gunsten anführt, dass die deutschen Strophen meist für sich stehen und eine Fortsetzung nicht erwarten lassen. Die Entwickelung des deutschen Minnesangs führte gerade von der Einstrophigkeit fort zur Mehrstrophigkeit. Es ist undenkbar, dass ein in mehren lateinischen Strophen breit ausgeführter Stoff „in eine deutsche Strophe zusammengedrängt sei" (S. 62). Das könnte nur geschehen sein von einem Liebhaber altertümlicher Poesie, der sich über die ausgebildete Kunst ärgerte und die mehrstrophigen Gedichte mit Ueberlegung zurückschraubte in eine einzige, gedrängte, einfache. Natürlich kann es solch einen Menschen im zwölften Jahrhundert nicht gegeben haben, und wir sind genötigt, die deutschen Einzelstrophen für älter zu halten als die lateinischen vielstrophigen Lieder.

Noch unwahrscheinlicher wird Martins Annahme, wenn man die deutschen Strophen bekannter Dichter ins Auge fasst. Hier begreife ich gar nicht, wie Martin es überhaupt hat für möglich halten können, dass die deutschen Dichter die lateinischen Strophen nachgebildet hätten. Schon bei der Strophe Dietmars 164a war aus der Betrachtung der Form oben geschlossen worden, dass die lateinischen Strophen als die kunstvolleren die Nachbildungen seien. Ebenso ist 106a (MF. 203, 10) — übrigens sicher nicht von Reinmar — älter als die lateinischen gegenüberstehenden Strophen: Martin freilich sagt (S. 63), die deutsche Strophe hätte „die Form der lateinischen Strophe wesentlich umgestaltet, vereinfacht; der Lateiner habe prunkvoll den Frühling und die Liebe geschildert, der deutsche Dichter das Selbstgespräch einer Liebenden (das ist aber gerade die älteste nachweisbare Gattung **deutscher** Minnepoesie: MF. 37, 4 ff.!) gedichtet." Daraus ergibt sich eben, dass die lateinischen Strophen die Nachbildung sind. Denn die Entwicklung des Minnesangs führt ununterbrochen und direct hin zu grösserer Künstlichkeit, Bereicherung der Ausdrucksmittel, Anwendung neuer wirksamerer Motive. — Wichtiger sind 113a; 128a; 114a. 131a; 130a: das sind Strophen aus Liedern Morungens (142, 19), Reinmars (185, 27), Walthers (51, 29. 37), Neidharts (11, 8). Diese einzelnen Strophen sind aus mehrstrophigen Liedern dieser Dichter entnommen, doch so, dass sie meist einen abgeschlossenen Sinn ergeben, und zusammengestellt mit lateinischen Liedern. Wie sollten nun Reinmar und Morungen und Neidhart dazu gekommen sein, jeder je eine Strophenform lateinischer Vagantenlieder nachzuahmen, sie, die so reich an eigenen Tönen sind und ihre Vorbilder für die Form in einheimischer Ueberlieferung oder bei romanischen Dichtern suchen? Vollends aber, was uns hier zumeist angeht, wenn die Strophen Walthers, die beide demselben Ton angehören, Nachbildungen der gegenüberstehenden lateinischen Strophen wären, wie sollte man sich dann erklären, dass in der Handschrift der CB. bei 114 nicht die Anfangsstrophe des Waltherschen Tons aufgenommen ist? 114 hat sich oben bereits als Nachdichtung von Walth. 51, 29 erwiesen durch die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mittelreime. Martin will gerade 114 als Vorbild für Walther ansehen, 131 nur als Variation. Die Schlussstrophe des Waltherschen Liedes 51, 29 ist nach seiner Ansicht erst vom Schreiber der Handschrift angehängt. Aber mir scheint viel natürlicher die Annahme, dass wirklich diese einzelne Strophe Walthers 51, 29, die durch irgendwelche Gründe besonders beliebt bei den Hörern geworden und viel gesungen war, schliesslich als selbständiges Liedchen in der Ueberlieferung der Spielleute verbreitet wurde. Irgend ein Fahrender, der sie kannte, während ihm die übrigen Strophen desselben Tons unbekannt waren (auch in der Spielmannshandschrift A sind wiederholt einzelne Strophen aus zusammenhangenden Liedern herausgerissen überliefert), wollte ihre Melodie, die ihm gefiel, in einem lateinischen Gedichte wiedergeben. Das ist wahrscheinlich gar nicht im 12. Jahrhundert geschehen. Wir wissen, dass der Marner, ein Fahrender, deutsch und lateinisch dichtete und sich an den verschiedensten Stoffen versuchte (die daktylische Strophe Strauch IV, 1 klingt wie manche deutsche der CB.). Er darf uns als Repräsentant einer ganzen Klasse gelten: wie er, mögen viele Fahrende, besonders natürlich Kleriker, deutsch und lateinisch gedichtet haben. Ein Beispiel, wie ein Fahrender des 13. Jahrhunderts dieselbe Strophenform deutsch und lateinisch verwendete, gibt Ld. 98, 281; mit Recht hält Bartsch dies Liedchen für das Werk des Verfassers von CB. 167. Wie CB. 114a in den Kreisen, aus denen die Lieder der CB. stammen, als selbständiges Liedchen wahrscheinlich verbreitet gewesen ist, so war das sicher der Fall mit der einzelnen Strophe aus einem Tagelied Ottos von Botenlauben 144b (Ld. 26, 55; MSH. I, 32a).

Noch eine Erwägung Martins bleibt zu erörtern. — Die deutsche Strophe 165a soll dieselbe Form haben wie Regensb. MF. 16, 1; Morung. 137, 10; Engelhart v. Adelnburg 148, 25; Hartmann 211, 20, (S. 64). Das ist aber nicht richtig. Martin hat nicht beachtet, dass Regensburg 16, 1 gar nicht eine sechszeilige Strophe ist, wie nach seiner Darstellung (S. 56) 165a, sondern eine vierzeilige mit drei Waisen vor der ersten, zweiten und vierten Reimzeile. Nun scheint er freilich, indem er (S. 64) Scherers (D. Stud. 2, 31) Gleichsetzung von Regensb. 16, 1 und CB. 165a annimmt, seine frühere Auffassung geändert zu haben, wobei aber immer der Ausdruck „eine siebenzeilige Strophenform: 165a“ (S. 64) fehlerhaft bleibt; denn Scherer ist es gar nicht eingefallen, die Strophe des Regensburgers und die deutsche der CB. anders als vierzeilig zu erklären. Keinesfalls darf man CB. 165a den Strophen Morungens, Adelnburgs und Hartmanns gleichstellen. Die Aeusserung „sehen wir, wie wir wol dürfen, ab von der Reimverbindung der ersten mit der dritten Zeile“ ist durchaus ungerechtfertigt. Gerade auf die Einsetzung der Cäsurreime in den Waisen kommt ja Alles an; dadurch entsteht eine völlig neue Strophe: statt der vier Reimzeilen sechs, statt der gepaarten Reime überschlagende. Uebrigens ist hier die Strophe Morungens 137, 10 ganz abzusondern; denn in ihr sind alle drei Waisen mit Reimen versehen. Dagegen hat Martin Reinmar 191, 34 übersehen, wo genau dieselbe Strophe, wie bei Adelnburg und Hartmann begegnet. Diese

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Strophenform, welche die drei Dichter benutzt haben, ist nun völlig gleich der des lateinischen Liedes 165. Was folgt daraus? Ich denke, doch ganz notwendig das Eine: die deutsche Strophe, die in 165a der CB. erscheint und, wie die Uebereinstimmung mit Regensb. 16, 1 zeigt, volkstümlichen, einheimischen Ursprungs ist, war vom Regensburger in den deutschen Minnesang eingeführt in ihrer alten unveränderten Form. Dann hat sie Reinmar so umgeändert, dass die beiden ersten Waisen gereimt sind, nach ihm Engelhart v. Adelnburg und Hartmann. Nach ihrem Vorbild mögen die lateinischen Strophen gedichtet sein. Eine noch weitere Veränderung durch Einsetzung des Reims auch in der dritten Waise zeigen Morung. 137, 10 und MF. 203, 10, letztere stimmt genau mit der zweiten Strophe Morungens ohne das Geleit. Denn es ist wahrscheinlicher, dass Reinmar oder die beiden andern streng höfischen Dichter eine Strophenform des deutschen Minnesängers, des Burggrafen von Regensburg, der kurz vor ihnen dichtete, umgebildet haben, als dass sie in die Schule verlaufener Kleriker gegangen sein sollten, mit deren Poesie die ihrige ebensowenig etwas gemein hat, als sie im Leben in nähere Berührung mit ihnen kommen konnten.

Die Strophenform von CB. 123a ist gleich Dietmar MF. 39, 30. Das Schema ⏑ 4a. 3⏑b, 4a. 3⏑b; 4c. 4c. 4d. 4d. leitet man am besten her aus der alten, volkstümlichen, deutschen sechszeiligen Strophe mit gepaarten Reimen, vor deren erste und zweite Reimzeile vierhebig stumpfe Waisen getreten sind. Das erste Reimpaar mochte früh zweisilbigen Reim bekommen haben, wie in der vierzeiligen, der Moroltstrophe ähnlichen, MF. 3, 7 das zweite Reimpaar ihn bekommen hat (Scherer D. Stud. 1, 284). Daraus entwickelte sich rasch klingender Reim. Ein Ursprung aus lateinischen Strophen ist ganz unwahrscheinlich. — Bedenkt man ferner die Aehnlichkeit des Inhalts zwischen der lateinischen Strophe 123 und ihrem deutschen Anhang, und wie wieder in der ersteren ins Einzelne gehend das ausgeführt ist, was im Deutschen noch angedeutet, abgebrochen kurz erscheint, wie wahrscheinlich es also ist, dass die deutsche Strophe die ältere ist, so verliert auch dieser Beweis Martins alle Kraft. Wir haben in 123a eine weitverbreitete deutsche volkstümliche Strophenform zu erkennen, die Dietmar v. Eist benutzte, weil zu seiner Zeit das literarische Eigentumsrecht noch nicht so scharf ausgebildet war, wie im späteren Minnesang; sie benutzte auch ein vagirender Kleriker.

Bei 134 steht es ganz ebenso, wie bei 165. Wieder ist die deutsche Strophenform ohne allen Zweifel das Original: 4 Waise ⏑3a. ⏑4 Waise ⏑3a. 4b. ⏑4b. ⏑4b, das ist eine alte zweiteilige Reienform mit stumpfen Reimen; der dreifache Reim am Schluss ist alt (vgl. Scherer D. Stud. 1, 338; Wackernagel Littg.[2] 167, A. 5). Die lateinischen Strophen stimmen mit Johansdorf 92, 14 und Reinmar 193, 22 überein: hier sind die Waisen mit Reimen versehen, die ersten beiden Reimzeilen klingend und der letzte Reim mit dem zweiten der Strophe gleich gemacht; so ist eine künstliche dreiteilige Strophe mit Wechsel von stumpfem und klingendem Reim, überschlagenden Reimen im Aufgesang und Anreimung des Ab-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesangs entstanden. Es ist undenkbar, dass daraus die deutsche Strophe 134a hervorgegangen sein sollte. — Die Strophenform des lateinischen Gedichts 90 ist gleich Dietmar 35, 16; Veldeke 65, 13; 67, 9. 17; Rugge 103, 3. Aber das ist wieder die einfache alte Strophe Otfrieds: vier stumpfe vierhebige Reimzeilen, vor jeder eine viermal gehobene stumpfe gereimte Waise. Darauf konnten hundert Dichter unabhängig von einander kommen. Scherer (D. Stud. 2, 475 [41]) ist geneigt, trotzdem eine Entlehnung anzunehmen, aber ich habe hier nur Zweifel. Der lateinische Dichter benutzte ebenso, wie die deutschen Minnesänger, eine längst bekannte Strophenform. — Die Strophe des Weihnachtsliedes CCII, 2, 1 kann gar nicht mit Dietmar 33, 15 verglichen werden, da die Reime nicht stimmen. Was Martin zum Schluss seiner Beobachtung dieser Uebereinstimmungen bemerkt, es liege nahe, anzunehmen, dass diese Strophenformen zuerst lateinisch vorlagen und dass die deutschen Dichter, die sich ihrer bedienten, sie deshalb als herrenloses Gemeingut ansahen, ist, auch ganz allgemein betrachtet ohne Rücksicht auf meine oben im Einzelnen gemachten Einwendungen, unzutreffend. Wie sollten die deutschen ritterlichen Minnesänger auf diese lateinischen Vagantenstrophen gekommen sein? Sie wurden doch mündlich verbreitet, lagen also nicht als etwas Festes vor. Es müsste doch dann ein innerer Zusammenhang zwischen den Dichtungen Jener und den lateinischen sich zeigen. Aber nichts der Art. Rein und keusch ist der Ton der ältesten Minnelieder, einfach und natürlich die Darstellung, tief ihre Empfindung: üppig und glänzend dagegen ist die Poesie der Vaganten, innerlich verdorben und übercultivirt, das Erzeugnis eines Standes, der viele zweifelhafte Existenzen, die im Leben Schiffbruch gelitten, viel Wüstheit und Witz in sich hielt. Und in all den deutschen Strophen der CB., welche lateinischen gegenüberstehen, findet sich auch nicht ein Zug, nicht ein Gedanke, der unzweifelhaft aus der lateinischen Poesie entlehnt wäre.

Nach alledem werden wir auch Walthers Lied 39, 1, das in seiner Strophenform übereinstimmt mit CB. 98, als Nachbildung nicht ansehen können. Es ist deshalb noch nicht nötig, wie Martin (S. 65) meint, sich das Verhältnis so vorzustellen, als habe „Walther ein Winterlied gedichtet, ein anonymer Dichter dies mit einem schwachen Frühlingslied in der gleichen Strophenform parodirt, ein lateinischer Dichter nicht das Lied Walthers, sondern die Parodie übersetzt." Denn 98a ist keine Parodie, sondern ein ganz unschuldiges Frühlingsliedchen, wie Jeder, der es unbefangen liest, zugeben wird. Walthers Lied 39, 1 dichtete ein Fahrender deutsch und lateinisch nach. — Auch Walth. 75, 25 ist nicht nach lateinischem Muster gedichtet. Vielmehr ist das Lied CB. 95, das in gleicher Strophenform abgefasst und in M unvollständig überliefert ist, in der Sterzinger Miscellaneenhandschrift (Zingerle Wiener Sitzungsberichte 54, 1, 293 ff.) vollständig mit der Ueberschrift *Marnarii de vocalibus* (Martin Zs. 20, 128) erhalten und auch gewiss vom Marner verfasst, da ja die Benedictbeurner Handschrift auch noch ein anderes lateinisches Gedicht von ihm aus dem Jahr 1230 oder 1231 enthält (Strauch S. 94, vgl. Einleitung S. 7 ff.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich denke nach obigen Erörterungen wird wol auch Niemand geneigt sein, der Vermutung MARTINS, Walthers Lied *Under der linden* sei trotz der Ungleichheit der Strophenform eine Nachahmung von CB. 125 a, irgend welche Wahrscheinlichkeit zuzugestehen. Ist aber damit nur gemeint, Walther habe ähnliche Lieder wie CB. 125 a, die denselben Gegenstand behandelten, gekannt und auf sich wirken lassen, so ist nichts dawider einzuwenden. Die Umkehr der Zeilen, die er 87, 1 anwendet und die in der deutschen Strophe 136 a erscheint, wird er gewiss aus volkstümlicher Poesie, nur nicht gerade aus dieser Strophe entlehnt haben, denn er schöpfte aus volkstümlicher Ueberlieferung in allen seinen Liedern, die ich unter dem Namen seiner volksmässigen Lyrik zusammengestellt habe.

Hinsichtlich der Form dieser volksmässigen Lieder verdient hervorgehoben zu werden, dass zwei derselben auffallende Aehnlichkeit mit Strophenformen Reinmars zeigen und dadurch mit einen Grund liefern, durch den es unmöglich wird, an der hergebrachten Ansicht von Walthers Jugendliedern der niedern Minne festzuhalten. Die Uebereinstimmungen sind nämlich nur zu erklären, wenn den volksmässigen Liedern, in denen sie vorkommen, bereits die Epoche von Walthers Dichten vorangegangen war, in der er in Nachahmung Reinmars höfische Minnelieder dichtete.

Ueber die Form von 49, 25 ist schon oben (S. 20 f.) gesprochen. Walth. 72, 31 hat das Schema 5 a. ⏑ 4 b, 5 a. ⏑ 4 b; 4 c. ⏑ 8 c, davon unterscheidet sich Reinm. 185, 27 nur durch eine Hebung im letzten Vers: Schema 5 a. ⏑ 4 b, 5 a. ⏑ 4 b; (⏑) 4 c. ⏑ 7 c; ähnlich ist auch Reinm. 169, 9: 5 ⏑ a. 4 b, 5 ⏑ a. 4 b; 4 c. 6 c. — Bemerkenswert ist übrigens auch die Aehnlichkeit zwischen Walth. 73, 17. 18 und Reinm. 186, 15—18 hinsichtlich des Gedankens. — Alle übrigen Strophenformen der Lieder dieses Kreises haben nichts mit Reinmarschen Vergleichbares.

Der Stil dieser Lieder ist durchaus frei von jedem erkennbaren Einfluss des Reinmarschen, während in den höfischen Liedern, auch in seinen besten und originellsten, Walther immer doch noch vielfach, wenn auch massvoll, die von Reinmar geschaffene Technik benutzt oder wenigstens weiterbildet.

Ueber diejenigen Lieder will ich noch Einiges bemerken, bei denen die Gründe, aus denen ich sie in den Kreis der volksmässigen Lyrik gezogen habe, vielleicht nicht sogleich ersichtlich sind. Keiner Erläuterung bedürfen nach dieser Richtung 39, 1; 39, 11; 49, 25; 51, 13—36; 65, 33; 74, 20; 75, 25; 94, 11; 110, 13; 112, 3—9, wol aber die übrigen. 72, 31 kann nicht in höfischem Kreise gesungen sein: der Geliebte Flüche, zuletzt sogar Schläge anzudrohen, wäre in vornehmer Gesellschaft nicht möglich gewesen, wie WILMANNS richtig gefühlt hat (Zs. 13, 268). PAULS Einwand (Beitr. 2, 484) trifft nicht. Auf volkstümliche Ueberlieferung scheint auch der Schluss zurückzugehen: 73, 20—22. Aehnlich hofft Morungen 125, 14 *daz noch schœne wirt min sun daz er wunder ane gê alsô daz er mich reche und ir herze gar zerbreche, sô sin alsô rehte schœnen sê*, vgl. auch das pseudo-Wolframsche Lied Lchm. XII, 20; das Volkslied vom Moringer und ein

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

anderes, auf das Wilmanns zu 12, 30 seiner Ausgabe aufmerksam macht. — Wer mit *guote liute* (72, 33), für die das Lied gedichtet ist, gemeint sei, ergibt 114, 34 *joch schât ez guoten liuten, wære ich tôt, die nâch fröiden rungen und die gerne tanzten unde sprungen.* Das deutet nicht gerade auf höher stehende Gönner, eher auf vertrautere Freunde. Das intime Verhältnis zu den Hörern, das sich 72, 36 ausspricht (vgl. Uhland Volksl. I, Nr. 47, 6), ist ein charakteristischer Zug von Walthers volksmässiger Lyrik überhaupt. Ein Zeichen dafür ist die ungemein häufige Anrede an die Hörer. — 73, 23 ziehe ich in diesen Kreis wegen der kräftigen Ausdrücke (73, 31; 74, 6) und besonders wegen der volkstümlichen Erweiterung des Abgesangs der letzten Strophe durch dreimalige Wiederholung der fast gleichlautenden Wendung; ähnlich bei Friedrich dem Knecht MSH. II, 170 b der Refrain *hei grâwer Otte! hei grâwer Otte! grâwer Otte, nu pflege din got, wis stolz, grâwer Otte.* — 50, 19 will Paul (a. a. O. 484) wegen der Erwähnung der *huote* (50, 27) auf ein Verhältnis der hohen Minne beziehen. Aber dem widerspricht 51, 1 ff., was doch offenbar heisst „du bist weder *edel* (adlich) noch reich, wie andere Frauen, aber mir lieber als alle." Der Ausdruck „*huote*" stammt zwar aus dem höfischen Minnedienste her und setzt Kenntnis höfischer Poesie voraus (s. o. S. 15), konnte aber dann auch von einem bewachten Mädchen niedern Standes gebraucht werden. — 111, 12 ist eine Opposition gegen höfische Sitte und höfischen Prunk. Der geputzten Dame wird das einfache Mädchen des Volkes gegenübergestellt. Die Gesinnung ist dieselbe wie etwa in Freidanks (125, 15) *swaz mit varwe ist überzogen, dâ wirt man lihte an betrogen.* Das Gedicht kann kaum in höfischer Gesellschaft vorgetragen sein. — 114, 23: volkstümlich ist der Schluss *got gesegen iuch alle*, der Dichter tritt aus dem Zusammenhang des Gedichts heraus mitten unter die Zuhörer mit einem Wunsch für ihr Wohl. Auch der Eingang mit der Naturschilderung hat volksmässigen Charakter: die liebevolle Erwähnung der Leiden der kleinen Vögel beruht auf der in der Volkspoesie verbreiteten innigen Teilnahme an dem Leben der Vögel, bei Walther noch 40, 16 (vgl. Hoffmann Horae Belg. II² S. XLVII; Erk Liederhort S. 364 (Nr. 163, 4)); 51, 26; 58, 27; 111, 5.

So hat, was Wolfram so gross gemacht hat, auch Walther emporgehoben, dass er im Menschlichen und im Leben seine Stoffe suchte und das rein Beobachtete und treu Aufgenommene mit der bedeutenden eigenen Persönlichkeit zu durchdringen wusste.

Was Walther in der volksmässigen Lyrik erreicht hatte, fand wenig Nacheiferung. Schon zu seinen Lebzeiten drang eine poetische Richtung in die höheren Kreise, die seiner Natur zuwider sein musste, die Neidhartische Poesie. Walther verwandelte das Leben in ein Bild: sie suchte es wieder zum Stoff zu erniedrigen. Sie griff, als Rückschlag gegen die überzarte höfische Minnepoesie, nach dem Rohen, dem Lüsternen, und wenn Neidhart selbst, wo nicht immer die ethische, so doch die ästhetische Schönheit bewahrte, so ward das bei seinen Nachahmern ganz anders. Walthers Verhältnis zu Neidharts Poesie konnte nur ein feindliches sein: denn was er mit sittlichem Ernst zu veredeln trachtete, das

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verzerrte dieser zur Belustigung einer blasirten Gesellschaftsklasse. Ein Zeugnis für Walthers Stellung zur höfischen Dorfpoesie besitzen wir, wie ich glaube, in dem Gedicht *Owê hovelîchez singen* 64, 31. So hatte es schon Uhland (Leben Walthers 99; Schr. 5, 71) verstanden. Lachmann (zu Walther 65, 32) und entschiedener Haupt (zu Neidhart 86, 30, S. 217) haben sich dagegen erklärt, wol kaum mit genügenden Gründen. Was ist näher liegend als unter den *ungefüegen dœnen* (64, 32), die *ze hove* den rechten Sang stören (65, 9), die Poesie im Geschmack Neidharts, wenn nicht gar seine eigene zu verstehen. Persönliche Bekanntschaft Walthers mit Neidhart ist, wiewol möglich (Wilmanns zu 76, 39 seiner Ausgabe), gar nicht nötig, um diesen Angriff zu erklären. Wie bekannt Neidharts Lieder selbst in Thüringen waren, geht aus seiner Erwähnung in Wolframs Willehalm hervor. Dass Walther auf Neidharts Namen in seiner Polemik nicht hindeutet, woran Lachmann Anstoss nahm, ist nicht wunderbar, da er sich ja nicht gegen dessen Person, sondern gegen die von ihm geschaffene und von Vielen nachgeahmte Kunstgattung richtet. Ein Einwand, den Wilmanns gegen die Beziehung auf die höfische Dorfpoesie macht (zu 76, 39), dass von einer Poesie, die von Anfang an auf höfische Kreise berechnet war, man schwerlich sagen könne, sie sei von den Bauern gekommen (65, 32), erweist sich bei näherer Betrachtung als hinfällig. Die Stelle, die hier in Betracht kommt, lautet: *wurden ir die grôzen höve benomen, daz wær allez nâch dem willen mîn. bî den gebûren liez ich si wol sîn: dannen ists och her bekomen.* Wenn die höfische Dorfpoesie gemeint ist, so kann man *bî den gebûren* nicht mit „bei den Bauern" erklären, darin hat Wilmanns schon ganz Recht; denn die höfische Dorfpoesie wurde in adlichen Kreisen gepflegt. Aber der Zusammenhang lehrt, dass diese Erklärung des Ausdrucks überhaupt unmöglich ist. Der Sinn ist: „würde doch nur die *Unfuoge* von den *grôzen höven* verdrängt, bleiben könnte sie meinetwegen in —" nun wo? Doch offenbar erwartet man als Gegensatz etwa *'in den kleinen höven'*, statt dessen fährt Walther fort *bî den gebûren liez ich si wol sîn.* Es böte sich folgender Ausweg: bekanntlich wird *gebûr* als tadelnde Bezeichnung gebraucht ohne Beziehung auf den Stand, nur um die Rohheit, den Mangel an feinerer Sitte auszudrücken (z. B. Eilh. Tristr. 6679 ff. Iwein 432). Es wäre also denkbar, dass Walther die Kreise, in denen Neidharts Poesie Beifall fand, *gebûre* nannte, weil sie sich dadurch über Sitte und Anstand der höfischen Bildung hinwegsetzten, obwol sie ritterlichen Standes sein mochten. Aber eine befriedigendere Erklärung ergibt sich, wenn man das, was Hildebrand im D. Wb. unter *'Gebauer'* (IV, 1, 1, S. 1659) über den Sinn des Worts deutlich gemacht hat, zusammenhält mit dem Gebrauch von *diu gebûrde.* Als eigentliche Bedeutung für *gebûre* ergibt sich dort: „die welche zusammen sich angebaut haben." Deshalb heissen nicht nur die Bauern so, sondern mehrfach auch die Städter (in Schlesien im 13. Jahrhundert *gebûrdinc* die städtische Bürgerversammlung, *gihurâ* Tat. 110, 4 Nachbarn in der Stadt); namentlich vom Adel werden die Bürger im 16. Jahrhundert *gebauern* genannt, spöttisch-verächtlich, aber mit Anschluss an

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das alte wirkliche Sachverhältnis, weil sie ja zusammmenwohnen und nicht einzeln, wie die vornehmen Adlichen. Nun heisst aber *diu gebûrde*, wie das mhd. Wb. richtig übersetzt, die Landschaft, welche von Gutsherren und Landleuten bewohnt wird: Herb. Trojan. Kr. 1748 bedeutet *gebûrde* das flache Land mit den kleinen Burgen und Mannen im Gegensatz zum Königshof in Troja; aus der *gebûrde* werden *ritter* aufgeboten, also kann es nicht bloss die Bauerngemeinde sein. Ebenso Leyser Predigten 68, 5 bezeichnet es die Gegend um die *künicîch burc Tyrus*, im Gegensatz zu *gegenôte*, welche das Land im weitern Sinne zu sein scheint. Aus einer Leipziger Handschrift hebt Leyser im Glossar unter *gebûrde* noch die Stelle aus: *Samaria daz was hie bevor ein burc. danne hiez ouch die geburt die dar umme lag Samaria:* also etwa Provinz im Gegensatz zur Hauptstadt (*burc*). So kommt (nach Graff Sprachsch. 3, 20) *gibûrida* im Sinn von *provincia* schon bei *Boethius de consolat.* vor. Ueberall also nicht bloss die Bauernschaft, sondern die Provinz, die von Herren und Bauern bewohnt wird. So ist wol klar, dass an unserer Stelle der Plural *die gebûre* collectivisch im Sinn von *diu gebûrde* steht. Es bildet also *bî den gebûren* wirklich den Gegensatz zu *die grôzen höve* und bezeichnet den kleineren Landadel, der mit den Bauern in engerem Zusammenhang[67]) lebte, sich deshalb vielleicht nie ganz der höfischen Modepoesie gefügt, vielmehr für die Ueberlieferungen des Landvolks Sinn und Empfänglichkeit bewahrt hatte. Von diesem Krautjunkertum, wie man es nennen könnte, mag die Neidhartische Poesie ausgegangen sein und sich allmählich auch der „grossen Höfe" z. B. des von Wien (und des Thüringer?) bemächtigt haben. Walther weist hier diesen provinzialen Geschmack zurück und wünscht, er möchte wieder auf den Landadel, die kleinen Höfe beschränkt werden.

Zwischen zwei Parteien steht Walther, beide überragend, von beiden verlassen. Auf der einen Seite beharrt die höfische Poesie in den überlieferten conventionellen Gedanken und Formen, nur die unmittelbaren Nachahmer Walthers, Singenberg, Seven, Rubin machen eine Ausnahme; auf der andern Seite suchen höfische Kreise Volkstümliches zur Opposition gegen die Uebercultur und zur Belustigung, aber auch, um es selbst zu verhöhnen und sich vornehm darüber zu erheben. Beide Bewegungen haben etwas Auflösendes in sich. Gegen beide wehrt sich Walther, wenn er wehmütig ausruft (110, 27) *wer kan nû ze danke singen? dirre ist trûric, der ist frô: wer kan daz zesamene bringen?* die höfische Poesie des *trûrens*, die Nachahmungen des Reinmarschen Geschmackes und die zügellose Ausgelassenheit der Neidhartischen Dichtung sind, glaube ich, gemeint. Er beneidet die kleinen Vöglein, die es allen Menschen recht machen können, denen Alle Dank sagen für ihren Sang, und man erinnert sich unwillkürlich der Sage, dass er sie auch

67) Deshalb nennt Hugo v. Trimberg Renner 1504 diesen Landadel *halpritter, halp edelliute*, deren *adel mère gesippe dem stadel denne dem ritter satel sei*, die zwar *den edelen liuten mite wonent*, aber doch *gar unedel site* haben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in seinem letzten Willen bedacht habe. Und so klagt er auch noch in seiner, späten Jahren angehörenden Elegie 124, 18 *owê wie jæmerlîche junge liute tuont, den nû vil riuweclîche*[68]) *ir gemüete stuont! die kunnen niuwan sorgen* (vgl. Reinm. 198, 35. 36). *wê wie tuont si sô* und andererseits *nû merkent wie den frouwen ir gebende stât: die stolzen ritter tragent dörpellîche wât.* Die bittere Erkenntnis, dass er seiner Zeit entfremdet ist, dass er mit ihren Neigungen nicht mehr übereinstimmt, die hier dem alternden Dichter aufgeht, die er als ein Erwachen nach langem Schlafe bezeichnet (Zarncke Beitr. 2, 574 ff.), diese Erkenntnis gibt dem Gedicht seinen ergreifenden Ton. *Diu welt ist allenthalben ungenâden vol:* man will von ihm nichts mehr wissen; *mich grüezet maneger trâge, der mich kande ê wol.* — Das Ideal, an das er geglaubt, ist ihm zerronnen: *diu Welt ist ûzen schœne, wiz grüen unde rôt, und innân swarzer varwe, vinster sam der tôt.* Auch er hofft auf den ewigen, himmlischen Lohn, auch er langt schliesslich mit seinen Wünschen da an, wo Hartmann, wo Wolfram, als er den geistlichen Stoff des heiligen Wilhelm ergriff, angelangt sind.

---

68) Dass *riuwe* das Stichwort für empfindsamen Liebesschmerz ist, zeigt Bock (Wolframs Bilder und Wörter, S. 53 ff.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANHANG I.

Ueber die musikalische Bildung der deutschen Dichter, insbesondere der Minnesänger, im dreizehnten Jahrhundert.

Zu S. 139. Die sogenannte Guidonische Hand, deren Rumzlant erwähnt, war ein praktischer Kunstgriff zur Erlernung der Solmisation. Diese war neben der Verbesserung der Notation durch Einführung des Notensystems von vier Linien, durch welches die räumlichen Abstände der Zeichen (Neumen) von einander geregelt wurde, die wichtigste der Reformen Guidos von Arezzo. Die Solmisation war eine höchst complicirte Erfindung, um das Verhältnis der Töne zu einander und zur Scala zu verdeutlichen. Die diatonische Tonreihe wurde durch sie in drei *Hexachorde* d. h. in Gruppen von sechs Tönen zerlegt: von jedem *g* aus ein *hexachordum durum*, von jedem *c* ein *hexachordum naturale*, von jedem *f* aus ein *hexachordum molle*. Die sechs Töne eines jeden Hexachords wurden der Reihe nach mit den Silben *ut re mi fa sol la* bezeichnet. Das sind die *syllaben*, deren Rumzlant gedenkt. Hexachorde gab es in der aus 19 Tönen (*claves*) bestehenden Scala (oder aus 21 Tönen, wenn man die Doppelform des *b* als *durum* und *molle* berücksichtigt) sieben. Mit Ausnahme der drei tiefsten Töne *ΓAB* gehört jeder Ton mindestens zwei Hexachorden an, einige auch dreien: so war das tiefste *c* (*C*) zugleich *fa* im ersten und *ut* im zweiten Hexachord, das zweite *g* (*G*) aber *sol* im zweiten, *re* im dritten und *ut* im vierten Hexachord. Dies machte man sich anschaulich durch die harmonische Hand, indem auf die neunzehn Glieder der Finger man in einer Spirallinie die Töne mit ihren Benennungen in der Solmisationsscala verteilte und so eine geschriebene Tabelle der Solmisation sich ersetzte (vgl. die Zeichnungen der Hand in den Flores Musicae des Hugo v. Reutlingen, hersg. von Beck. Stuttg. Lit. Verein 1868, Tafel I zu S. 26; Ambros Geschichte der Musik II, 175). — Der eigentliche Zweck, den Guido mit seinen Neuerungen verfolgte und auch erreichte, war der, für den bis dahin in Folge der mangelhaften Notation mehr oder weniger durch Ueberlieferung von Mund zu Ohr fortgepflanzten und erlernten Gesang ein festes Gesetz zu geben, so dass man im Stande war, lesend eine Melodie rasch und sicher zu erfassen. Darauf legte Guido selbst das grösste Gewicht, vgl. den Prolog zum Micrologus de disciplina art. mus. bei Gerbert Scriptor. ecclesiast. de musica II, 3; Brief an den Mönch Michael 'de ignoto cantu' ebenda

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

II, 45 a; in den Regulae de ignoto cantu bei GERBERT II, 34). Und auch seine Nachfolger hoben das stets als sein Hauptverdienst hervor. Natürlich vollzog sich diese Neuerung nicht ohne lang anhaltenden Kampf. Die *cantores*, die ohne die schriftlich aufgezeichnete *ars* nur nach dem *usus*, d. h. nach der Ueberlieferung durch das Gehör, sangen, wurden schon von Guido mit Schmähungen überhäuft. Aufs schärfste unterscheidet er den *musicus*, der *per se* singen kann, von den *cantores*, den ewig Lernenden (*semper discentes*), die stets einen Vorsinger brauchen, dem sie es abhören. Und auch die Strophe Rumzlants gegen den Marner, Gervelins gegen den Meissner sind Zeugnisse für diesen Kampf. — Ein scharfer Gegensatz hat sicherlich immer bestanden zwischen der Musik der weltlichen Lieder, mochten sie nun höfische oder volksmässige sein, und der geistlichen Kunstmusik, die durchaus auf mathematischer Berechnung beruhte und mit einer wahrhaft in Erstaunen setzenden Starrheit ein erdachtes System für die wahre Musik, für die Musik an sich, hielt, der sich alle praktische Erfindung und Ausübung unterzuordnen hatte. Die ganze Ausübung der Musik, soweit sie nicht übereinstimmte mit den Regeln der Solmisation und des Gregorianischen Kirchengesangs, verachteten die geistlichen Musiker als den *usus*. So schon bei Johannes Cottonius (GERBERT II, 233 a), einem der ältesten Schüler Guidos. Dass man unter den Sängern nach blossem *usus* die weltlichen Dichter zu verstehen habe, lehrt eine Stelle in dem Tractat des Engelbert von Admont (um 1280) bei GERBERT II, 289 a: *metricus enim modus est histrionum, qui vocantur cantores nostro tempore et antiquitus poetae, qui per solum usum rhythmicos vel metricos cantus ad arguendum vel instruendum mores vel ad movendum animos et affectus ad delectationem vel tristitiam fingunt et componunt.* Ueber diese kunstlosen, weltlichen Sänger klagen die gelehrten Musiker des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts viel, aber Hugo von Reutlingen konnte um 1332 in der Vorrede zu seinen Flores musicae mit Befriedigung hervorheben, dass zu seiner Zeit fast alle Deutschen (*fere omnes Alemanni*) von diesem *cantus usus* sich fort und der wahren Kunst der Musik zugewendet hätten. Dieser Sieg der gelehrten Musiktheorie, der natürlich sich nur auf diejenige Poesie beziehen konnte, welche schriftlich aufgezeichnet wurde, fällt ungefähr zusammen mit der Ausbildung des Meistersangs und dem völligen Absterben der höfischen Minnepoesie. In der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts aber, als Rumzlant seine Trutzstrophe gegen Marner dichtete, war die weltliche Lyrik, wenigstens im nördlichen Deutschland, noch nicht in den Zwang der Kunstmusik geraten, wenn gleich einzelne Dichter nach ihren Regeln componiren mochten, wie der Marner.

Es fragt sich nun, ob es möglich ist, von dem Verhältnis, in dem die Musik des Minnesangs überhaupt zur geistlichen Kunstmusik stand, ein Bild zu gewinnen.

Die weltliche Volksmusik wurde — das ist zunächst sicher — ohne Notirung verbreitet. Natürlich mussten eben Alle, die nicht lesen konnten, eine Melodie mit dem blossen Gehör auffassen. Aber das galt auch für die meisten Ritter. Ulrich von Lichtenstein liess sich die Weise,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die ihm seine Geliebte durch ihren Boten sandte, damit er in ihr ein neues Lied dichte, vorsingen: Frd. 113, 5 *die wîse ich lernte an der stat* (lernte auswendig nach dem Gehör). Aber er liess in seinen Liedern, die er der Dame zuschickte, Text und Melodie aufschreiben: Frd. 321, 21 *si nam den brief sû in die hant, dar an si wol geschriben vant mit guoter schrift wîs unde wort.* Man wird also wol anzunehmen haben, dass, wenn auch viele der ritterlichen Minnesänger und der sich ihnen gleich stellenden Fahrenden selbst des Notenschreibens und Lesens gänzlich unkundig waren, sie doch ihre Lieder durch Schreiber, die sie dazu angestellt hatten, meist wol verlaufene Kleriker, aufschreiben liessen.

Der Charakter der Musik der Minnesänger war aber wol ein wesentlich anderer, als der der geistlichen Kunstmusik. In melodischer Beziehung haben gewiss wichtige Verschiedenheiten stattgefunden. Die Kirchentonarten des Gregorianischen Gesangs, die auf dem eisern festgehaltenen Princip der Diatonik beruhen, sind wahrscheinlich von den weltlichen Liederdichtern gar nicht oder nur selten verwandt worden. Hier ist nun freilich zu scheiden zwischen den Spruchgedichten und den eigentlichen Minneliedern. Die Melodieen, welche die Jenaische Handschrift enthält, bewegen sich bis auf wenige Ausnahmen in den Kirchentonarten. Aber alle diese Sprüche gehören späterer Zeit an, und ob die Melodie zum Spervogelschen Spruche echt ist, da sie der Zweiteiligkeit der Strophe nicht entspricht, ist mir sehr zweifelhaft. Man kann also nicht einmal behaupten, die volksmässige Spruchdichtung des zwölften und der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts hätte denselben melodischen Charakter gehabt, wie die Sprüche, deren Melodieen die Jenaische Handschrift bewahrt hat. Noch weniger ist aus ihnen ein Schluss zu ziehen erlaubt auf die Natur der Minneliedermelodieen. Ich glaube überhaupt, dass die *musica ficta* (d. h. der Gesang, welcher auch ausserhalb der streng diatonischen Tonreihe die chromatischen Zwischentöne verwendet), die so oft in den theoretischen Tractaten als nur ungern geduldetes Weltkind hervorlugt, im natürlichen Gesange der nicht von der lähmenden Theorie eingeschnürten weltlichen Dichter damals ganz ebenso wie heute die *musica vera* war. — Ebenso möchte ich auch in rhythmischer Beziehung für die weltlichen Lieder völlige Unabhängigkeit von dem taktlosen Gregorianischen Choralgesang annehmen. Ambros (Gesch. d. Musik II, 248) will freilich in der Singweise des deutschen Minnesangs keine liedmässig hinfliessende Melodie, wie in den Weisen der französischen Trouvères, sondern etwas der recitirenden Form des Gregorianischen Gesanges Analoges finden. Aber er stützt sich eben nur auf die Spruchmelodieen späterer Zeit aus der Jenaer Handschrift. Das Liedchen Wizlavs *Löuber risen von den böumen*, das genau in der modernen F-durtonart geht, also in das rein diatonische System der Kirchentonarten nicht hineinpasst (vgl. MSH. IV, 816b und die Transcription in modernen Noten ebd., Tafel zu S. 859), zeigt übrigens ausgesprochenen Rhythmus, ja sogar Taktwechsel. — In der Einleitung zu ihrer Ausgabe einiger in der Jenaer Handschrift erhaltenen Melodieen von Liliencron und Stade wird als Grundsatz aufgestellt (S. 8): „Nie kann

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine Silbe (Hebung oder Senkung) über das Mass einer Viertelnote ausgedehnt werden, mit Ausnahme des klingenden Reimes, dessen erste Silbe der Länge zweier Viertel entspricht." Aber wie man mit diesem Princip bei den Tanzleichen etwa Ulrichs von Winterstetten auskommen will, weiss ich nicht. Zu beachten ist jedesfalls, dass sich jedes Lied, selbst mit allerpeinlichster Berücksichtigung der logischen Declamation, in sehr vielen verschiedenen Rhythmen componiren lässt, man also umgekehrt nicht im Stande ist, aus Noten, deren Zeitdauer unbekannt ist, nur mit Beobachtung der Accentuation und der Versabschnitte der Textworte den wirklichen Takt zu erschliessen. Doch diese Fragen mögen Kundigere erledigen. Ich will hier nur auf eine interessante Stelle bei Neidhart (83, 28 ff.) hinweisen: *ditz ist nû diu leste* (*wîse*) *die ich immer singen wil, an vröuden niht diu beste, als ir an dem wunderlichen sange müget verstân. diust sô künstelôs beide an worten und an rîme daz mans ninder singen tar ze terze noch ze prîme*, d. h. weder zur Terze noch zur Prime. — *prîme* und *terze* werden von Lexer Handwörterbuch und von Bartsch im Glossar zu den Liederdichtern an dieser Stelle als die erste Stunde (6 Uhr Morgens) und die dritte (8 Uhr Morgens) am Tage erklärt. Aber diese Erklärung ist ganz unmöglich: weder sang man des Morgens früh Neidharts Lieder (vielmehr zur None: 16, 37), noch hat die Erwähnung der Zeit überhaupt Sinn, wo von der äusseren Kunstform in metrischer und musikalischer Beziehung die Rede ist. Ich halte *terze* und *prîme* für die musikalischen Intervalle und betrachte die ganze Stelle als ein wichtiges Zeugnis für die Unabhängigkeit der Volksmusik von der Theorie der geistlichen Kunstmusik in harmonischer Beziehung. Das Lied fällt in die letzte Zeit von Neidharts Dichten, aber wol spätestens in den Winter 1236—37 (Schmolke Leben und Dichten Neidharts. Potsdam. Progr. 1875. S. 29 f.). Es sollte entweder einstimmig im Einklang (*ze prîme*) oder zweistimmig gesungen werden so, dass die begleitende Stimme sich im Terzenintervalle zu der Grundmelodie bewegt (*ze terze*), aber Neidhart fürchtet, es möchte für Beides zu kunstlos sein. Die Terze galt nun aber der gesammten musikalischen Theorie von Guido an bis zum Ende des Mittelalters als Dissonanz oder wenigstens als unvollkommene Consonanz. Vollkommene Consonanzen waren nur Quinten, Quarten, Octaven, Primen. In dem ältesten Versuch eines zweistimmigen Satzes, dem sogenannten Organum des Hucbald, wurden Quinten- und Quartenparallelen verwendet, im Durchgange durften auch Secunden und Terzen eintreten, aber niemals durften zwei Terzen auf einander folgen. Das blieb auch im Wesentlichen ebenso in der Diaphonie (so hiess das Organum auch) des Guido v. Arezzo, nur dass er Quartenparallelen als weicher bevorzugte, auch den *ditonus* (grosse Terz) am Schlusse, wo die Stimmen sich einander nähern und zuletzt zum Einklang vereinigen (*occursus*), zuliess (vergl. Microlog. Cap. XVIII. Gerbert II, 21 ff.). Und auch bei seinen Nachfolgern im zwölften Jahrhundert ist kein Fortschritt. Im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts fieng man allmählich an, das von den Griechen ererbte Vorurteil gegen die Terze aufzugeben. Aber es

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, soweit ich mich habe bisher in diesen Dingen unterrichten können, undenkbar, dass im wirklichen Kunstgesang der Geistlichen ein zweistimmiger Satz von lauter Terzen zugelassen wäre. Das Eigentümliche aller dieser ersten Versuche der Zweistimmigkeit in der Kunstmusik ist, dass sie nicht auftritt als accordmässiges Zusammenklingen mehrer Töne auf der Grundlage eines Grundtons, sondern dass die beiden Stimmen mehr oder weniger selbständig neben einander hergehen, also eine Art Contrapunkt entsteht, wie er auch noch im späteren *discantus* und den *faux bourdons* sich zeigt. Eine Zweistimmigkeit aber, wie die in der Stelle Neidharts beschriebene, wo die Terze durchgehendes Intervall ist, steht unserer heutigen homophonen Harmonie, in welcher die Principalstimme getragen wird von einer accordmässigen Begleitung, schon näher; denn die Terze ergänzt sich von selbst zur Quinte und somit zum Dreiklang, der Grundlage der modernen homophonen Harmonie.

Indess ist auf der andern Seite, wenn wir auch die Verschiedenheit der volksmässigen Musik von der geistlich kunstmässigen anerkennen müssen, nicht zu leugnen, dass auch die weltliche Musik früh von der letzteren beeinflusst ist, und dass weltliche Dichter schon vor dem Marner und seinen Genossen Kenntnis der musikalischen Theorie besessen haben. Es war ein glücklicher Gedanke Jacobsthals (Zs. 20, 69 ff.) das Lied des Harders aus der Colmarer Handschrift (Bartsch S. 197), dessen erste Strophe eine Schilderung des Vogelgesangs mit Benutzung der technischen Ausdrücke der musikalischen Theorie enthält, zum Ausgangspunkt für die Frage nach der musikalischen Bildung der Meistersänger zu machen. Diese Schilderungen des Vogelgesangs als kunstvolle mehrstimmige Vocalmusik sind nun aber keineswegs so selten, als man nach Jacobsthals Versicherung, dass er eine grosse Anzahl von Meisterliedern vergeblich nach einem zweiten Beispiel durchgesehen habe (a. a. O. S. 77), glauben könnte. Die ausführlichste, gelehrteste und interessanteste derartige Beschreibung, die ich kenne, findet sich in des Eberhard von Minden Minneregel aus dem Jahr 1404 (Ausgabe von Wöber. Wien 1861) von Vers 403 und besonders 420 an bis 493, und über sie hat auch schon, was wunderbarer Weise Jacobsthal entgangen zu sein scheint, in der erwähnten Ausgabe Ambros treffliche und überaus lehrreich gehandelt (S. 238—256). Auch sonst noch kenne ich bei Dichtern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, die fast alle älter sind als der Harder, ähnliche Vergleiche des Vogelsangs mit menschlichem Kunstgesang, die bald mehr bald weniger gelehrt ausfallen: Suchenwirt Ausg. von Primisser S. 150, 44—50; Hugo v. Montfort Bartsch S. 84, 9—16; 137, 15—19; Oswald v. Wolkenstein XXX, 2, 1—7; XC, 1, 9—15; XCV, 3, 13—17; vgl. XIX, 2, 8—11; Muscatblut Groote XLIII, 11 ff.; Jörg Schilher Hätzlerin I, 28, 35 ff.; Elblin von Eselsberg Hätzl. II, 68, 8 ff.; in namenlosen Liedern Hätzl. I, 14b, 30 ff.; II, 57, 63 ff. Ich behalte es mir vor, diese Stellen im Einzelnen an einem andern Orte zu besprechen. Sie beruhen vielleicht auf Nachahmung einer Stelle in Gottfrieds Tristan (17358 ff.). Dieser ist überhaupt meines Wissens der älteste

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weltliche deutsche Dichter, bei dem sich nähere Kenntnis der gelehrten, musikalischen Theorie nachweisen lässt. Tristan unterrichtet die Isolde in der Musik, sowol in der theoretischen (*schuollist* 7971) als in der praktischen (*hantspil*). Und Isolde war auch schon vor seinem Unterricht musikalisch gebildet: *si kunde videlen wol ze prîse in wälhischer wise* (7990). Tristan selbst ist ein vollendeter Künstler: er spielt auf der Harfe zur Begleitung seiner *schanzûne* (*chansons* 3623); ob zwischen *britûnschen* und *gâloisen*, *latînschen* und *franzoisen leichnotelîn* wirklich ein Unterschied war, wird sich schwerlich entscheiden lassen. Er spielt verschiedene Instrumente: ausser der in Deutschland zu Gottfrieds Zeit allgemein bekannten Fidel und Rotte auch die *lîre* und *sambûût* (3680), beides wol der Guitarre ähnliche Instrumente, *symphonie* (3674), womit nicht „eine Art des Geigenspiels" (Bechstein), sondern doch wol eine Drehleier (Ambros) gemeint ist; vgl. auch V. 2093. 2290 ff. 7828 ff. 13324 ff. Des verwundeten Tristan musikalische Kunst weiss so recht nur ein Pfaffe, der Musiklehrer der Isolde, zu würdigen, der auch *list* und *kunst*, theoretisches Wissen und praktisches Können, besitzt (7701 ff.). Der Isolde Spiel selbst nach Tristans Unterricht wird V. 7998 mit dem technischen Ausdruck *si steigete und valte die noten behendecliche* geschildert, das heisst: sie konnte die *elevatio* und *depressio*, die *arsis* und *thesis*, das Auf- und Absteigen der Töne, gut ausführen.

Wichtiger ist die Stelle Gottfrieds über Walther, die, was bisher noch nicht beachtet ist, auch ein Zeugnis über die musikalische Beschaffenheit seiner Lieder enthält: 4799 *diu von der Vogelweide .... wie spœhe s' organieret! wie si ir sanc wandelieret!* Bechstein erklärt *organieret*: „eigentlich: orgeln, dann überhaupt: pfeifend musicieren", aber Walther hat weder georgelt noch gepfiffen, sondern gesungen und seinen Gesang begleitet oder begleiten lassen. *organieren* gibt das lateinische *organare* oder *organizare* wieder, welches jedes Zusammensingen zweier nicht im Einklang oder in der Octave ertönender Stimmen bedeutete, also entweder in Quinten oder in Quarten, auch mit Octaven und Secunden, selten Terzen, gemischt. Ein derartiger Gesang hiess *organum*, allerdings benannt nach dem Instrument *organum* d. h. der Orgel, aber nicht nach ihrer Tonfärbung, sondern ihrer Mehrstimmigkeit. Hier nun wird die organisirende Stimme (*vox organalis*), die die Hauptstimme (*vox principalis*) begleitete, ein Instrument gewesen sein; denn, wiewol ursprünglich es Sitte war, die Gesangsmelodie einfach auf dem begleitenden Instrument mitzuspielen, so haben doch gewiss die Sänger bald der Begleitung den Charakter einer selbständigen Stimme, nach dem Vorbild des Organums, gegeben. Ich vermute, dass Walthers Begleitung aber nicht in den vollkommnen Consonanzen der gelehrten Theorie, sondern auch in Terzen und Sexten sich zur Gesangsstimme bewegt habe. Es konnte darum immer noch als Organum bezeichnet werden. Der zweite Ausdruck *wandelieren* übersetzt das Kunstwort *variare:* das heisst eine Melodie in eine andere Tonart umsetzen (Guido Epist. de ign. cantu bei Gerbert II, 47), dann aber auch statt eines Hexachords ein anderes nehmen (Flores Musicae

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beck S. 47). — Noch nähere Kenntnis der musikalischen Kunst zeigt Gottfried in der Schilderung des Vogelgesanges (V. 17358 ff.): *galander unde nahtegal die begunden organieren, ir gesinde salûtieren*, einen zweistimmigen Gesang von der Art des Organums zu singen. Eine andere Gruppe von Vögeln singt *ir wunne bernde wise in maneger anderunge* d. h. mit mancher (kunstgemäss ausgeführten) Mutation. Diese Mutation gehörte zu dem Schwierigsten der damaligen Gesangskunst: überschritt man nämlich ein Hexachord, so war es nötig, die Töne des neuen Hexachords, in das man eintrat, so mit den Solmisationssilben zu benennen, dass der halbe Ton zwischen *mi* und *fa* fiel; denn nach dem Grundgesetz der Solmisationstheorie musste der halbe Ton zwischen der dritten (*mi*) und vierten (*fa*) Stufe liegen. Der letzte Ton des zu verlassenden Hexachords musste deshalb schon nach dem erst zu betretenden neuen Hexachord benannt werden (näheres über diese Mutationen bei Ambros Geschichte der Musik II, 177 ff. 502 ff. Minneregel S. 250; Flores Musicae Cap. I, S. 40 ff. bei Beck). Wieder andere Vögel singen einen *discantus*, eine besondere Art mehrstimmigen Gesangs, die vom Organum verschieden war, wobei *manec süeziu zunge schantoit*, den *cantus firmus* (auch Tenor genannt), die Prinzipalstimme, und *discantoit*, die discantirende Stimme sang. Noch andere stimmen Lieder an, wo die Einen *schanzûne* d. h. die Melodie der Strophe, die Andern im Chorus den *refloit* (Refrain) singen (17376). — Man sieht daraus ungefähr, wie der höfische Gottfried beeinflusst war durch die gelehrte Musiktheorie seiner Zeit. Nicht jedoch ersieht man, ob auch Walther nach den theoretischen Regeln der geistlichen Kunst gesungen; denn Gottfried konnte sehr wol seinen naturalistischen Gesang immerhin mit gelehrten Begriffen schildern, ohne dass Walther selbst diese Begriffe gehabt hat. Nur dass Walthers Compositionen mit einem gewissen Reichtum der Ausdrucksmittel ausgestattet gewesen sind, namentlich auch in der Begleitung, wird aus der angeführten Stelle deutlich.

Der Marner zeigt dann im Verein mit dem Meissner, wie die wirklich gelehrte Musiktheorie auf die musikalische Ausübung der Fahrenden einwirkte. Zu seiner Zeit war seine Gelehrsamkeit noch vereinzelt. Mit Frauenlob ist dieser Einfluss der musikalischen Wissenschaft auf die weltlichen lyrischen Dichter durchgedrungen und für lange befestigt. Er gibt in einem Spruche geradezu einen kleinen Leitfaden der gelehrten Composition (Nr. 367 bei Ettmüller). Freilich ist das einer der dunkelsten Sprüche, die Frauenlob gedichtet hat, und so ist es sehr möglich, dass in meiner Erklärung, die ich hier folgen lassen will, Einzelnes unrichtig ist, aber im Ganzen bin ich des Sinnes sicher. — Zunächst ist V. 1 *'die niunzic slüzzel'* falsch: es muss heissen *'die niunzên slüzzel'*, die neunzehn Schlüssel. *slüzzel* sind die lateinischen *claves* d. h. die Töne der Scala, deren, wie schon bemerkt, in der Guidonischen Hand neunzehn gezählt wurden, indem man *b durum* und *b molle* nur einfach rechnete. Die *sehs stimmen* (V. 2) sind die *sex voces* d. h. die Solmisationssilben *ut re mi fa sol la*. Schwierig ist der Ausdruck *sich beginnen in den sehs stimmen*, da doch die sechs

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Solmisationssilben siebenmal innerhalb der neunzehn Töne der Scala erscheinen. Vielleicht hat hier *sich beginnen* die ursprüngliche Bedeutung „sich scheiden", „sich öffnen", so dass das Ganze ein bildlicher Ausdruck ist für „die neunzehn Töne zerfallen in je sechs Solmisationssilben, also in Hexachorde." V. 3 *nâch ordenunge voller maht aht dœn gruntlîchen minnen*: du sollst der strengen Regel gemäss die acht Töne als Grundtöne, d. h. die acht Grundtöne der Kirchentonarten, beachten und (V. 5) *waz armonie spricht der himelkêren* „was die Harmonie der Himmelsumdrehungen spricht"; die gewöhnliche Vorstellung der Zeit war, dass die irdische Musik nur ein Widerklang der Sphärenmusik sei. V. 6 *diu note sich einlich figûret:* der Ton sich seiner Erscheinung nach als Einheit gestaltet, *quadrieret zeigt si sich hêrlich natûret:* in der Vervierfachung zeigt er aber seine innere, eigentliche herrliche Natur. V. 8 *sus vindet manz in sîner aht drîlch, vierlich vollemûret:* ebenso findet man in des Himmels Zahl, Ordnung, (das *sîner* kann doch nur auf ein aus *himelkêren* V. 5 zu ergänzendes *des himeles* gehen) es dreifältig und vierfältig vollendet d. h. die irdischen Tonverhältnisse in der Vierstimmigkeit (*quadrieret*) sind das Abbild einer vollendeteren Harmonie der sieben Himmel (oder Planeten), die sich in eine Gruppe von dreien und von vieren gliedert. Möglicherweise ist hier aber mit der Dreizahl und Vierzahl auf die verbreitete Vorstellung von vier Elementen und drei Reichen der Welt oder Luft angespielt, worüber zu vergleichen Strauch zum Marner XIV, V. 225 ff. S. 167. 168. — Die Vierstimmigkeit (*quadrieret* V. 7) hat man sich übrigens nicht nach modernen Begriffen zu denken: der Grundton und die Quinte des Organums war etwa in Octaven verdoppelt oder nur der Grundton war in zwei Octaven wiederholt. Eine andere Erklärung dieser höchst geschraubten Worte kann ich ohne Aenderung der Ueberlieferung nicht geben. Die Ausdrücke *figûret* und *quadrieret* könnten darauf führen, dass hier angespielt werde auf die *musica quadrata* oder *figuralis*. Mit diesen beiden Namen bezeichnete man die mit viereckigen, die Quantitätsverhältnisse ausdrückenden Mensuralnoten geschriebene Mensuralmusik (deren Noten die *duplex longa, longa, brevis, semibrevis* waren) im Gegensatz zu dem Choralgesang, der *musica plana*, die etwa noch in Neumen oder auch in quadratischen Tonzeichen, aber ohne Unterscheidung des Zeitwertes notirt wurde; *musica quadrata* und *figuralis* ist also dasselbe. Wollte man, was allerdings sehr bestechend ist, diesen Sinn in unserer Stelle suchen, so müsste man *figûret* und *natûret* vertauschen und lesen *diu note sich einlich natûret*, zeigt sich in einfacher, natürlicher Gestalt im Choralgesang, *quadrieret si sich hêrlich figûret*, als Quadratnote erscheint sie herrlich „figurirt", kunstvoll im Mensuralgesange. — V. 10 *diu kunst mit list kan steige velle lêren*, die bekannten Ausdrücke *elevatio* und *depressio* (*depositio*) sind gemeint, vgl. Frauenlob Marienleich 18, 1 S. 13 *wie die dœne schœne lœne schenken ûz der armonien, die sich modeln, dries drîen; wie die steige, velle schrîen.* V. 12 *wer* ist Infinitiv von *solt* abhängig: mit hoher Kunst sollst du dich ausstatten. Der nächste Vers enthält einen deut-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichen Ausfall gegen die Dichter, welche naturalistisch ohne die Regeln der Musikwissenschaft sangen: *pôêten* (vgl. oben S. 175) *lachent miner ger unt regulierent sliht entwer* „Dichter verspotten mein Verlangen und regeln ihren Gesang einfach und in die Quere ohne gesetzmässigen Gang". V. 15 *des wandels kêren* (Accusativ) *dâ enber, daz sliez dîn dôn in sîn gelît*: „vor fehlerhafter Umkehr der Melodie hüte dich, damit dein Ton in seinem richtigen Glied schliesse." Das geht auf die complicirten Vorschriften, mit welchen Finaltönen eine Melodie abzuschliessen habe. *diu kêre* wird die Schlusswendung sein, *des wandels kêren* sind fehlerhafte *kêren*, wie bei Frauenl. 253, 16 *wandelmeil* der Flecken, der durch Fehler entstanden ist, 151, 19 und 158, 11 *wandelname*, der Name, der nicht der richtige, sondern ein Schimpfname ist. — Nachdem so für das Ende der Melodie eine Anweisung gegeben ist, wird eine gleiche für das mittlere Stück erteilt: *behalt dîn mittel êrlich, brich niht hie*, lass dir keine Verletzung der Regeln zu schulden kommen, vgl. *bruch* Frauenl. Kreuzleich 12, 14; Sprüche 158, 10.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANHANG II.

Beiträge zur Kritik und Erklärung der Gedichte Reinmars des Alten.

1. Das Verhältnis der Handschriften.

Reinmars Gedichte sind überliefert in den Handschriften A und ihrem Anhang a, B, C, E und ihrem Anhang e, sowie einzelne Strophen auch noch in i (der Donaueschinger Hs. der Erweiterung des Parzivals), in M (der Benedictbeurner Hs.), in m (der Justus Möserschen Hs. in Berlin) und in p (einer Berner Hs.).

Besonders wichtig sind ABCE. — B und C gehen, wie bekannt, im Allgemeinen auf dieselbe Quelle zurück. Es kommt nun darauf an, ihr Verhältnis zu einander und die Gestalt ihrer Vorlage im Einzelnen noch näher zu bestimmen. Ich zähle im Folgenden die Töne Reinmars, wie sie in MF. auf einander folgen, fortlaufend durch.

In der Quelle BC standen C 1. 4—13. B 1—11. C 2. 3 dagegen sind wol von C aus einer A ähnlichen Quelle, wie die Varianten zu MF. 150, 10—27 beweisen, nachgetragen. Ein gemeinsamer Fehler, wo B das Richtige bewahrt hätte, kommt zwar nicht vor, aber C stimmt zehnmal mit A gegen B und nur zweimal mit B gegen A überein.

Das *schœner* von 150, 25, was AC haben, kann man nicht so ohne weiteres als Beweis für die Gemeinsamkeit ihrer Vorlage verwenden, denn das *rehter* in B zeigt, dass der Fehler schon in der allen drei Hss. zu Grunde liegenden Aufzeichnung gestanden hat.

Die Abweichung in der Strophenordnung zwischen A 44. 43. 45 und C 1. 2. 3 ist nicht auffällig: C 1 (= A 44) fand C schon in der Quelle BC, nahm sie also aus AC nicht mehr auf.

Ton 4a.	C¹14			E 332	MF. 152, 25	A Walth. 24 C² Walth. 355
Ton 4.	C 15	B 12	A 28	E 284	MF. 153, 5	
	C 16		A 31		MF. 154, 5	
	C 17		A 32		MF. 154, 14	
	C 18		A 33		MF. 154, 23	
Ton 4a.	C¹19	B 13		E 333	MF. 152, 34	A Walth. 26 C² Walth. 357
Ton 5.	C 20	B 14	A 1	E 290	MF. 154, 32	
	C 21	B 15		E 289	MF. 155, 5	
	C 22	B 16	A 2	E 287	MF. 155, 16	
Ton 5*	C 23		A 3		MF. 155, 27	
	C 24		A 4	E 288	MF. 155, 38	
Ton 6.	C 25	B 17			MF. 156, 10	

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

C 15 B 12 (MF. 153, 5) gehört noch zum Grundstock der Quelle BC. Auf diese Strophe folgt, in BC schon nachgetragen, C¹ 19 B 13 in einem Ton, der von Ton 4 (153, 5 ff.) sich dadurch unterscheidet, dass er in der 5. Zeile eine Hebung weniger hat. Ich habe ihn zur Unterscheidung mit 4a bezeichnet; in MF. ist er nicht als besonderer Ton gezählt; wol durch ein Versehen ist in den Varianten 153, 23 mit dem Sternchen, dem Zeichen des neuen Tons versehen, während diese Strophe denselben Ton wie 153, 5 hat. Dass der Schreiber von BC den Unterschied von 152, 34 (C¹ 19) übersah und diese Strophe trotz ihrer Verschiedenheit im 5. Vers an C 15 B 12 anfügte, ist nicht wunderbar. Ein weiterer Nachtrag der Quelle BC ist C 20—22 B 14—16, wo auch die Varianten auf eine gemeinsame Quelle für B und C führen. — Dagegen sind C 16—18 und 23. 24 selbständige Nachträge von C aus einer A ähnlichen Quelle. Für C 23. 24 wird das ausser dem Kriterium der Strophenordnung durch drei A und C gemeinsame Fehler in der 2. Strophe, wo E das Richtige hat, bewiesen: 155, 39 *werden* E, *iemer werden* AC (überladet den Vers); 156, 3 *entwendet* E (aus *enwendet*), *wendet* AC; 156, 9 *dicke* E, fehlt AC; über 156, 8 spreche ich unten. — Der Sammler von C muss übrigens den Unterschied des Tons von C 15 B 12 (Ton 4, MF. 153, 5) und C¹ 19 B 13 (Ton 4a, MF. 152, 34) bemerkt haben, denn er stellte die Strophen, welche er aus der A ähnlichen Quelle nachtrug, nämlich C 16—18, nicht hinter C¹ 19, obwol er letztere Strophe doch schon in BC vorfand, sondern davor und fügte sie unmittelbar an C 15 B 12 (MF. 153, 5) an, welcher Strophe sie auch dem Ton nach völlig entspricht.

C¹ 14, in gleichem Ton (Ton 4a) wie C¹ 19 gedichtet, ist ein späterer Nachtrag von C, der gemacht ist, als C¹ 19 schon aufgenommen war. Vielleicht war er am Rande zugefügt und ist nachher beim Einrücken durch ein Versehen statt hinter C¹ 19 vor C 15 gekommen. Dass C¹ 14 nicht etwa in der Quelle BC gestanden haben kann und von B nur ausgelassen ist, beweist folgende Ueberlegung. Angenommen C¹ 14 hätte schon in BC gestanden, dann wäre zweierlei möglich: entweder C erkannte den Unterschied von Ton 4 (C 11—13. 15—18) und Ton 4a (C¹ 14. C¹ 19), dann wäre es wunderbar, dass C¹ 14 mitten unter die Strophen des Tons 4 geraten wäre, während doch C¹ 19 erst hinter den aus der Quelle AC nachgetragenen Strophen desselben (C 16—18) steht, oder C erkannte den Unterschied der beiden Töne nicht, betrachtete also die Strophen C 11—19 als unter sich völlig gleich, dann wäre es nicht einzusehen, warum C die aus AC nachgetragenen Strophen C 16—18 nicht hinter die schon in BC stehende Strophe C¹ 19 gesetzt haben sollte.

C¹ 19 B 13 sowol wie C¹ 14 gehören übrigens nicht Reinmar, sondern Walther (s. Wilmanns Zs. 13, 243).

C 25—34 (Ton 6—8) MF. 156, 10—158, 40 gehen, wie die Strophenfolge beweist, auf dieselbe Quelle zurück, wie B 17—23. C 27 (MF. 157, 11), C 30 (157, 21), C 32 (158, 11) sind ohne eine entsprechende Strophe in B: die allgemeine Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass sie in der Quelle BC noch nicht standen. In der Hs. B folgen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf B 23 zwei Strophen, die in C unter Dietmar v. Eist stehen (MF. 36, 5—22) und eine, die in C einmal unter Spervogel (C¹ 29) und ein zweites Mal unter Dietmar v. Eist (C² 22), in A unter dem jungen Spervogel (A 29) steht, vgl. MF. 244. 245, darauf eine (B 27), die in C unter Dietmar (MF. 36, 23) sich findet, und endlich drei (B 28—30), die nach der übereinstimmenden Angabe von C und D Walther von Metze angehören. Die letzten 3 Strophen kommen also nicht in Betracht. Dass von den übrigen vier, die B Reinmar zuschreibt, keine Dietmar v. Eist angehört, ist klar; vgl. Scherer D. Studien 2, 501 [67]; dass die dritte (MF. 245, 25) nicht Reinmar zuzuweisen ist, ebenso. Fraglich ist es bei B 24. 25. 27. Um eine Entscheidung treffen zu können, muss man die in B folgenden Strophen betrachten: B 31—35 sind von anderer Hand geschrieben und entsprechen C 55—59 (MF. 165, 1—166, 6). Dann folgt der noch übrige leere Raum der Seite (69) und drei leere Seiten (70—72), darauf die Lieder Ulrichs v. Gutenburg, Berngers v. Horheim und Heinrichs v. Morungen, dann wieder Lieder von Reinmar, ohne Ueberschrift; der Name *H. Reinmar der alte* rührt von neuerer Hand her. Diesen zweiten grösseren Teil der Lieder Reinmars in der Weingartener Hs. nenne ich nach Haupts Vorgang b, den kleineren vorangehenden Teil vor den Liedern Gutenburgs fortan im Gegensatz zur Hs. B B′. b muss aus einer mit C gemeinsamen Quelle stammen. Es deckt sich nämlich hinsichtlich der Strophenfolge C 35—54 (Ton 9—12) genau mit b 1—19 MF. 159, 1—164, 29 und C 62—120 (Ton 14—27) mit b 20—77 MF. 166, 16—178, 21. Die wenigen Strophen, die in diesen beiden Reihen b nicht hat, C 46 (MF. 162, 16), C 66 (MF. 167, 13) werden unten noch einmal besprochen. C 66 ist wol ein Nachtrag von C, durch den auch die kleine Verwirrung in der Strophenfolge entstanden sein mag, die sich in C zeigt: es ist nämlich C 63. 64. 65. 67 — b 21. 22. 24. 23.

Einen weiteren Nachtrag und zwar zu Ton 11 (C 45—48 b 11—13) hat C hinter Ton 13 eingefügt, nämlich C 60. 61 (MF. 163, 5; 162, 34); er könnte, wenn C 46 (ebenfalls zu Ton 11 gehörig) ein Nachtrag von C wäre, woran zu zweifeln sich bei Betrachtung der Quelle, aus der in dieser Strophenreihe BC geschöpft hat, ein hinlänglicher Grund ergeben wird, nicht gleichzeitig eingeschoben sein wie C 46, weil man sonst die Trennung der beiden Strophen, die Nachträge zu demselben Ton sind, nicht einsehen würde; es müsste dann also C 46 der ältere Nachtrag sein. Wir müssen jetzt sehen, ob wir einen Grund für die wunderbare Trennung der Hs. B in B′ und b finden können. Paul (Beiträge 2, 488 ff.) meint, dass wir für B′ und b, abgesehen von B′ 24—30 und b 78—84 nur eine Quelle anzunehmen haben, welche dieselbe war wie die von C und dass die ursprüngliche Anordnung von C bewahrt ist. Er führt als Beweis dafür an, dass, wenn wir bedenken, dass B′ 31—35 von einem andern Schreiber herrühren und B′ 24—30 unechte Ansätze sind, b 1 genau so an B′ 23 anschliesse, wie in C die entsprechende Strophe. Es würde danach ein merkwürdiger Zufall sein, wenn beide Handschriften unabhängig von einander zwei verschiedene

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liederbücher in gleicher Weise vereinigt hätten. Wenn in der Tat B′ 24. 25. 27 so sicher unechte Ansätze wären, wie Paul annimmt, so liesse sich seine Schlussfolgerung hören, aber das ist keineswegs der Fall. Um die äussern Zeugnisse für den Dichternamen dieser drei Strophen ist es übel bestellt, in allen drei Hss. A, B, C herrscht hier offenbar die grösste Verwirrung, vgl. MF. S. 245. 249. Wir sind also auf die inneren Kriterien angewiesen, und wenn sich freilich auch nicht wird erweisen lassen, dass diese drei Strophen Reinmar gehören, so wird man doch unbedenklich, wenn unter den von den Hss. angeführten Namen Dietmar v. Eist und Reinmar die Wahl gestellt ist, Reinmar wählen, was auch schon Lehfeld (Beitr. 2, 372) ohne weitere Angabe von Gründen getan hat. Der Dialog 36, 5 lässt sich seiner ganzen Haltung nach recht gut mit Reinmar 151, 1 ff.; 152, 5; 154, 5 vergleichen. Die erste Strophe ist eine Klage der Frau, die von dem Liebsten durch den Neid der Welt getrennt ist, wie 151, 1 : 36, 11 *sol ich im lange vrömede sin, ich weiz wol daz tuot ime wê* wie 150, 7 *waz bedarf ich leides mêre wan daz ich si vrömeden sol* (nach BC), und 154, 5 *mîn herze ist swære zaller zît, swenn ich der schœnen niht ensihe.* Die Versicherung des Mannes 36, 14, dass ihn Niemand werde im Preise der Geliebten *unstæte* finden, kehrt bei Reinmar oft wieder. 36, 18 *si kan mir niemer werden leit: des biute ich mîne sicherheit* erinnert an 152, 7 *und ist mir noch vil ungedâht daz iemer werde ein ander wîp diu von ir gescheide mînen muot.* Den Anfang eines Lieds mit *sô wol* hat Reinmar 165, 28 (diese Strophe ist ein selbständiges Lied) und 182, 4. Zu 36, 28 kann man Reinm. 154, 23 vergleichen, zu 36, 30 *tugende hât si michels mê dann ich gesagen künne* Reinm. 159, 3 *daz ist ein wîp der niht enkan nâch ir vil grœzen werdekeit gesprechen wol;* 165, 7 *wil aber ich von ir tugenden sagen, des wirt sô vil, swenn ichz erhebe, daz ichs iemer muoz gedagen;* vgl. auch 165, 32. Auch der Strophenbau und der Stil hindern nicht, diese drei Strophen Reinmar zuzusprechen. Man ist also nicht berechtigt, das Zeugnis der sonst in Dichternamen zuverlässigen Hs. B einfach zu verwerfen, und tut am besten, 36, 5—33 Reinmar zu lassen. B hat also hinter der letzten in der Vorlage BC vorgefundenen Strophe, C 34 B′ 23, einen mindestens dreifachen Nachtrag aus drei verschiedenen Quellen eingeschoben: der erste umfasste B′ 24. 25. 27, dazu vielleicht am Rande irrtümlich B′ 26, dann B′ 28—30 (Walther von Metze) und endlich jedesfalls später, wie die andere Hand beweist, B′ 31—35. Es ist also nicht etwa daran zu denken, dass der Sammler von B die in der Vorlage B′ stehenden Strophen C 35—54 ausgelassen und dann hinter Morungens Gedichten nachgetragen habe. Vielmehr bekommen wir durch den dreifachen Nachtrag aus drei verschiedenen Quellen ganz den Eindruck, als sei B mit dem, was es in seiner ersten Vorlage, also B′C, vorfand, fertig geworden und habe nun zu andern Liederbüchern gegriffen. Absondern müssen wir indess und für sich betrachten B′ 31—35, erstlich wegen der neuen Hand, dann aber, weil B′ 31 zum Ton 12 (C 49—54 b 14—19) gehört, also offenbar später nachgetragen ist. Aber wenn wir die andern Nachträge von

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

B, B′ 24—30, und daneben die am Schlusse von b, b 78—83, die aus einer E ähnlichen Quelle stammen und E 213—216 entsprechen (= MF. 179, 3—180, 18) und in C auch nichts Entsprechendes haben, wenn wir diese beiden Gruppen von Nachträgen am Schlusse von B′ und von b betrachten, die darin sich gleichen, dass, nachdem sie erst einige echte Strophen bringen, dann zum Unverbürgten, Unechten übergegangen wird (auf b 84 folgen unmittelbar Strophen Walthers von der Vogelweide), so werden wir zu der Annahme gedrängt, dass mit B′ 30 ebenso gut das Ende einer Sammlung, hervorgerufen durch Stoffmangel, vorliege, wie mit b 87. Mit anderen Worten: der Sammler von B′ hat B′ und b, als er B′ niederschrieb, als ein Ganzes nicht gekannt, noch nicht vor sich gehabt. Dafür spricht auch noch folgende Erwägung. Während wir für die Quelle B′C keinerlei Verwandtschaft mit der parallelen Ueberlieferung in A[1]) und E nachweisen können, ist das bei bC der Fall.

In der Reihe b 1—19 scheint für Ton 10 und 11 b und C auf dasselbe Liederbuch wie E zurückzugehen (MF. 160, 6—163, 22). Auch gemeinsame Fehler, beweisen für bC und E gemeinsame Quelle, vergl. die Varianten zu 160, 31; 161, 7. 12. 20. 29. 30; 162, 15. 28, wo bCE denselben Fehler, A das Richtige hat. Wenn wir das bC und E in diesen beiden Tönen zu Grunde liegende Liederbuch x nennen, so ist zunächst auffallend, dass innerhalb der Töne die Strophenfolge abweicht. Da b und C gegen E in derselben übereinstimmen, so werden wir für sie eine gemeinsame Zwischenquelle x′ annehmen. Weder x′ noch E scheinen die Strophenfolge richtig bewahrt zu haben; denn in Ton 10 scheint mir die einzig mögliche und dem Sinn genügende Strophenfolge die zu sein, welche E hat, nämlich 160, 38 unmittelbar hinter 160, 6 (s. u.); in Ton 11 dagegen hat die Vorlage von b und C x′ die richtige Folge bewahrt; denn 162, 7 (C 47, b 12, E 326) gibt überhaupt nur dann einen Sinn, wenn 162, 16 (C 46, E 328) unmittelbar darauf folgt (s. u.). Diese letztere Strophe fehlt nun in b. Wenn wir diesen Umstand bedenken und die Verwirrung der Strophenordnung sowol in C und b als in E, so wird es wahrscheinlich, dass schon das Liederbuch x, welches bCE zu Grunde liegt, zerrüttet war oder Nachträge am Rande enthielt, und dass nun x′ sowol wie E nach eigenem Gutdünken der Unordnung aufzuhelfen suchten. Unter diesen Umständen ist natürlich die in b fehlende Strophe (C 46 E 328 MF. 162, 16) als Auslassung zu betrachten. Dagegen ist C 44 b 10, da diese Strophe in E nicht überliefert ist und in b und C am Ende des Tons steht, als selbständiger Nachtrag von x′ anzusehen. Das gemeinsame Liederbuch x umfasste also: C 40—43. C 45—48.

C 60. 61 = E 330. 329, die in b fehlen, können nicht in x gestanden haben, weil sie sonst in C hinter C 48 zu erwarten wären. Ob sie von C bei einer zweiten Benutzung von x etwa in der Gestalt, wie es nun in E vorlag, oder von C und E unabhängig von einander nach-

1) Ueber A vgl. unten S. 194, wo die Möglichkeit einer solchen Verwandtschaft untersucht und abgelehnt wird.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

getragen sind, lässt sich nicht entscheiden. Jedesfalls, worauf es hier hauptsächlich ankommt, liegt in der Reihe b 1—19 C 35—54 für 2 Töne eine andere erkennbare Quelle vor, als für B′ 1—23 C 1—34.

Für Ton 12, b 14—19 C 49—54 können wir keine Quelle mehr nachweisen. Für Ton 13 und 14 hingegen muss in b und C eine A ähnliche Quelle benutzt sein, die ich y nennen will: C 56—59. 62—67 B′ 32—35. b 20—24 A 34—42 MF. 165, 10—166, 6. 166, 16—167, 30.

Ueber die Strophe, die in b und C steht und in A fehlt, C 65 b 24, und die, welche in A und C steht und in b fehlt, C 66 A 42, lässt sich nichts Sicheres sagen. Sie können sowol von der betreffenden Hs., in der sie fehlen, ausgelassen, als von den andern beiden zugesetzt sein. Es scheint, dass C die ursprüngliche Ordnung der Strophen gestört hat, wenigstens stimmen A und b gegen sie überein. Die Abweichung in der Strophenordnung am Anfang von Ton 13 deutet auf eine Verwirrung, die bereits in dem Liederbuch y vorhanden war; denn es genügt keine der überlieferten Ordnungen dem Sinn.

Vor Ton 13 steht nun in C eine Strophe C 55, die noch zum Ton 12 gehört, die B als B′ 31 hat und die in A nicht steht. Das beweist, dass wir in der gemeinsamen Vorlage von B und C an dieser Stelle uns C 55 auf C 54 b 19 unmittelbar folgend zu denken haben. Die grosse Schwierigkeit liegt nun aber in der Beantwortung der Frage: wie kam es, dass B die Strophen C 56—59 A 34—37, welche es in dem Liederbuch y vorfand, nicht an b 19 anfügte, sondern, wie es scheint, auslies? Denn eine Auslassung, glaube ich, müssen wir darum annehmen, weil B′ 31—35 von anderer Hand geschrieben ist als B S. 1—170 (dies nach Pfeiffer S. VII seines Abdrucks der Hs. B). Man kann diese Strophen B′ 32—35 C 56—59 nicht etwa für einen späteren Nachtrag des Liederbuchs y halten, der damals, als B dasselbe benutzte, noch fehlte, erst als C aus y schöpfte, bereits vorhanden war und bei einer späteren Durchsicht der Hs. B aus der erweiterten Quelle y hinter B′ 23 eingefügt wurde, weil der Corrector etwa von den Strophen b 1—77, denen der Dichtername fehlte[2]), nicht wusste, dass sie Reinmar angehörten. Diese Annahme ist deshalb nämlich unerlaubt, weil die Strophen B′ 32—35 ja auch in A stehen und nach allem, was wir von Nachträgen wissen, nicht etwa auch in A nur ein Nachtrag zum Liederbuch y sein können. Das relativ Wahrscheinlichste ist anzunehmen, b habe hinter b 19 aus irgend einer unbekannten Ursache einen Verlust von 5 Strophen erlitten. Dies ist später von Jemand bemerkt worden und er hat dieselben nachgetragen. Dafür spricht das Eintreten der andern Hand. Einen Grund, warum dieser Corrector sie nicht am Ende von b, also hinter b 87, angereiht hat, könnte man vielleicht darin finden, dass die Strophen b 78—87 alle in Tönen gedichtet sind, welche in ihrem äusseren Bau grundverschieden sind von dem Ton der Strophen B′ 31—35. Dagegen haben die Töne der Strophen B′ 23. 24. 25. 27 mit

2) Pfeiffer, Abdr. der Hs. B S. 96 Anm.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

denen von B 31. 32—35 ziemlich grosse Aehnlichkeit. Dass ein solches Bestreben, gleichartige Töne zusammen zu stellen, oft sich erkennen lässt, ist bekannt.

Ein drittes Liederbuch, das ebenfalls auch von E benutzt ist, liegt bC für Ton 23 und 24 zu Grunde, ich nenne es z. Dies Liederbuch z umfasste C 100—108 b 57—65 E 218—227 MF. 174, 3—175, 35; C 245 (E 226, MF. 175, 29) ist von C bei einer zweiten Benutzung desselben, bei der es schon mit dieser nachgetragenen Strophe vorgefunden wurde, zugefügt. Erst nach dieser zweiten Benutzung ist von E E 228 zugefügt.

Noch einen andern Grund kann ich dafür anführen, dass B′ und b von B nicht zu gleicher Zeit benutzt wurden. Die Quelle B′C unterscheidet sich nämlich von bC abgesehen davon, dass sich für sie keine der Sammlung A oder E ähnlichen Liederbücher als Quellen nachweisen lassen, auch noch dadurch, dass die in ihr enthaltenen Lieder verschieden sind von den in bC überlieferten. Die B′ und C gemeinsame Quelle umfasste, wie wir oben sahen, C 1. 4—13. 15. 20—22. 25—34, B′ 1—11. 12. 14—16. 17—23 = MF. 150, 1; 151, 1—152, 24; 153, 14—154, 4; 153, 5; 154, 32—155, 26; 156, 10—157, 10; 157, 31; 158, 1; 158, 21—40. Diese Lieder sind bis auf vier[3]) (154, 32 ff.; 157, 1—10. 21—30; 157, 11—20. 31—40; 158, 1—30) alle einstrophig oder, was auf dasselbe hinauskommt, Dialoge (151, 17; 152, 15 in Verbindung mit E 338 bildet auch einen Dialog), denn Reinmars Dialoge sind eigentlich nichts als zwei an einander gestellte Strophen mit einer ideellen Einheit. Vier- oder fünfstrophig ist noch kein einziges unter den Gedichten der Quelle B′C. Die Mannigfaltigkeit der Töne ist gering: auf 21 Strophen nur 8 verschiedene. Die meisten Lieder setzen ein glückliches Liebesverhältnis voraus und sind daher in ihrer Stimmung hoffnungsfroh. Ich habe oben (S. 44 f.) wahrscheinlich zu machen versucht, dass man in ihnen Jugendproducte Reinmars zu sehen hat, die von der höfischen Modepoesie sich noch freier halten. Es ist mir daher nicht ganz unwahrscheinlich, dass diese Sammlung wirklich die ältesten Lieder Reinmars enthält, ja überhaupt vielleicht die älteste Sammlung seiner Lieder ist. Ich will deshalb diese Sammlung, die später, wie wir oben sahen, von C Nachträge erhielt, R^1 nennen. Nun denke ich mir den Vorgang so. Diese Sammlung R^1 wurde später mit einer zweiten jüngeren Sammlung R^2, die C 35—120 b 1—77 umfasste und, wie ich zeigte, aus drei Liederbüchern, x, das mit E, y, das mit A, und z, das wiederum mit E gemeinsame Vorlage voraussetzt, sowie aus andern unbekannten Quellen geflossen war, vereinigt. Diese vereinigte Sammlung $R^1 + R^2$ war die Vorlage von C, B dagegen benutzte zuerst R^1 allein vor seiner Verbindung mit R^2 und trug dann aus andern Quellen B′ 24—30 nach. Darauf benutzte B, nachdem die Lieder Ulrichs v. Gutenburg, Berngers von Horheim, Heinrichs v. Morungen aufgenommen waren, die vereinigte

3) Ich setze hier eine von MF. abweichende Liederherstellung, die ich unten motivire, voraus.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sammlung $R^1 + R^2$ derart, dass nur die neuen, d. h. in B' 1—23 noch nicht vorkommenden, Strophen aufgenommen wurden. Es ist also gar nicht nötig, dass R^1 und R^2 in derselben Art der Vereinigung sowol C wie B bei der Benutzung zu Grunde gelegen habe. B liess bei dieser Benutzung C 55—59 aus und später wurden diese 5 Strophen bei neuer Durchsicht der Hs. statt hinter b hinter B' nachgetragen. b 78—84 wurde hingegen aus einer E ähnlichen Quelle zum Schlusse hinzugefügt. C 60. 61 sind selbständige Nachträge von C.

Ich fasse noch einmal das Ergebnis über das Verhältnis von B und C zusammen.

Der ursprüngliche Kern der Quelle B'C ist oben abgegrenzt. Schon in B'C ein Nachtrag war C^1 19 B 13 = 152, 34; C 20—22 B 14—16 = MF. 154, 32—155, 26. C hatte für sich aus einer A ähnlichen Quelle C 2. 3. 16—18 (A 31—33) = MF. 154, 5—31 und 23. 24 (A 3. 4) = MF. 155, 27—156, 9 nachgetragen, aus andern Quellen C^1 14 = MF. 152, 25, C 27 = 157, 11, C 30 = 157, 21, C 32 = 158, 11. B hatte B' 24—30 nachgetragen.

Der Bestand der gemeinsamen Quelle bC war:

1) C 35—39 b 1—5 MF. 159, 1—160, 5.

2) aus dem Liederbuch x, das auch von E benutzt ist, C 40—48 b 6—13 (E 322—331) MF. 160, 6—163, 22. C 46 E 328 ist in b ausgelassen. C 44 b 10 ist Nachtrag in der Vorlage von bC (x'). C 60. 61 E 330. 329 sind Nachträge, die in x nicht standen.

3) C 49—54 b 14—19 MF. 163, 23—164, 38.

4) C 55 B 31 MF. 165, 1. Diese Strophe ist in b mit den 4 folgenden ausgelassen und in B' bei späterer Durchsicht der Hs. nachgetragen.

5) aus dem Liederbuch y, das auch A zu Grunde liegt, C 56—59. 62—67 B' 32—35. b 20—23 A 34—42 MF. 165, 10—166, 6. 166, 16—167, 30.

6) C 68—99 b 25—56 MF. 167, 31—174, 2.

7) aus dem Liederbuch z, welchem eine E ähnliche Quelle zu Grunde liegt, C 100—108 b 57—65 E 218—227 MF. 174, 3—175, 28.

8) C 109—120 b 66—77 MF. 176, 5—178, 35.

In der Reihe C 160—183 sind eine Anzahl Strophen auch unter Rugges Namen überliefert. Ueber die hier augenscheinlich herrschende Verwirrung ist von E. Schmidt in seiner Schrift „Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge", ferner von Paul (Beitr. 2, 491 ff.) und am besten und klarsten von Wilmanns in der Recension von E. Schmidts Schrift im Anzeig. f. d. Alterth. I, 155 ff. gehandelt worden. An letztere Erörterung knüpfe ich an und verweise zugleich auf das von Wilmanns gegebene Strophenschema. Die Quelle BC der Lieder Rugges umfasste, darin stimme ich mit Wilmanns überein, sicher C 1—5. 13—25. Der Ton I C 1—5 ist in B verloren, nicht in C hinzugesetzt. Nachträge, die schon die Quelle BC enthielt, sind B 21 C 29, ferner C 32. 33 B 22. 23. Als jüngeren Nachtrag sehe auch ich C 30. 31 an; er stand noch nicht in der Quelle BC. Hingegen kann ich nicht auch B 5. 15—17 für einen selbständigen Nachtrag von B halten. Es ist ja zuzugeben, was Wil-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MANNS betont, dass bei Strophen, die nur eine Hs. bietet, die grössere Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass sie der gemeinsamen Quelle noch fehlten, weil die Sammler auf Vervollständigung ihrer Bücher bedacht waren. Indess möglich ist es immerhin, dass Strophen übersehen und ausgelassen werden. Und hier ist es sogar wahrscheinlicher. Denn was WILMANNS zur Bestätigung seiner Annahme eines späteren Nachtrags anführt, kann ich nicht gelten lassen. An sich ist es richtig, dass vereinzelt erscheinende Strophen, die keinen vollständigen Ton geben, den Verdacht, nachgetragen zu sein, erwecken; aber doch nur dann, wenn sie ihrem Inhalt nach in Zusammenhang mit einander stehen. Nicht dass sie keinen vollständigen Ton, sondern dass sie kein vollständiges Lied bilden, könnte sie verdächtig machen. Es ist also unbegründet, wenn WILMANNS sagt, C^r (die unter Reinmars Namen überlieferte Reihe) 163—173 hätte den betreffenden Ton „vollständig oder vollständiger erhalten" (a. a. O. S. 156); denn diese Strophen stehen durchaus jede für sich da. Nun spricht aber eine andere Erwägung gerade dafür, dass B 5. 15—17 schon in BC nachgetragen waren. B 15—17 sind nämlich ein Nachtrag zu B 6 C 17 (MF. 105, 24), einer Strophe, die dem alten Kern der Quelle BC angehörte. WILMANNS (a. a. O. S. 157) erklärt freilich auch sie für eine spätere Einfügung des Sammlers von BC, veranlasst durch die Aehnlichkeit ihres Tons mit dem vorhergehenden. Aber näherliegend ist doch gewiss, eine Strophe, die in B und C an derselben Stelle steht, auch für einen alten Bestandteil der gemeinsamen Quelle zu halten. Dass B 6 C 17 nicht in der Strophenreihe C^r, die auf dieselbe Quelle wie BC zurückweist, überliefert ist, beweist auch nicht so viel, als WILMANNS glaubt. Eine einzelne Strophe kann doch sehr leicht übersehen sein. Aber selbst wenn man hier völlig auf WILMANNS Beweisführung eingeht, so folgt aus ihr nur, dass B 6 C 17 später als die übrige Masse des alten Kerns von BC vom Sammler aufgenommen wurde, nicht aber darf man deshalb ohne weiteres ihre Beglaubigung herabsetzen. Das Eine steht fest: B 15—17 sind ein Nachtrag zu B 6 C 17, einer schon in BC vorhandenen Strophe, und da ist es sehr unwahrscheinlich, sie für einen besonderen Nachtrag von B, der in BC fehlte, zu halten. Denn gleich darauf folgen Nachträge, die schon in BC standen: C 26—28 = B 18—20, C 29 = B 21, C 32. 33 = B 22. 23. Warum hat der Schreiber von B, wenn B 15—17 erst von ihm aufgenommen sind, diese Strophen nicht hinter die schon in BC vorhandenen Nachträge, hinter B 23, gestellt? Wie kam er vollends dazu, während er diese Strophen ganz beliebig in die schon vorhandenen einschob, B 5 an die richtige Stelle, zu der einen Strophe des gleichen Tons, einzufügen? Ich glaube, da sich diese Fragen nicht befriedigend beantworten lassen, wird man B 15—17 als einen schon in der Quelle BC aufgenommenen Nachtrag zu B 6 oder, wenn man diese Strophe selbst nur für einen irrtümlichen Nachtrag zum vorhergehenden Ton halten will, als einen Nachtrag zu B 1—6 C 13—17 betrachten müssen. B 5 freilich könnte auch erst in B am Rande hinzugefügt sein. — Wenn WILMANNS nun zu entscheiden sucht, für welchen Dichternamen in den doppelt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

überlieferten Strophen die Gewähr besser ist, so hat er in einem Punkte wol geirrt. Er nimmt nämlich ohne weiteres an, dass in der Reihe C 160—183 C auf dieselbe Quelle wie A zurückgeht. Das ist doch aber nur in der Reihe C 160—165. 174—183 der Fall. Alle Strophen, die in A nicht überliefert sind, wird man als in der gemeinsamen Quelle AC nicht enthalten ansehen. Diese in A fehlenden Strophen bringen auch nicht etwa einen neuen Ton, sondern sind selbständige Nachträge von C aus einer von AC verschiedenen Quelle zur Ergänzung des Tons MF. 103, 35 ff., von dem in AC nur 3 Strophen standen. Die Strophen C 166—173 haben also eine viel geringere Gewähr für den Verfassernamen, als die auch in A stehenden. Anders ist es mit C 163—165 A 49—51 = B Rugge 15—17: dem Zeugnis der Quelle AC für Reinmar steht das der Quelle BC für Rugge gegenüber; denn oben sahen wir, dass B 15—17 schon in BC stand. Da ist es doch keine Frage, dass BC mehr Glauben verdient und C 163—165 Rugge zuzuweisen sind. Und ebenso gehören Rugge C 169. 170 B 5. 6, wo dem einfachen Zeugnis von C für Reinmar das von BC gegenüber steht. Natürlich fallen damit auch die übrigen Strophen des Tons C 166—168, die nur in C überliefert sind, an Rugge. Hier muss ich auch die inneren Gründe betonen: diese Strophen haben nichts der Art Reinmars Entsprechendes, was ich durch wiederholte Prüfung in verschiedenen Zeiten und Stimmungen immer nur bestätigt gefunden habe. Am wenigsten Gewicht möchte ich legen auf die Einstrophigkeit; denn auch Reinmar hat einstrophige Lieder. Indess sind 11 einstrophige Lieder in demselben Ton bei Reinmar ganz unerhört, er hat deren nur einmal 4 : 153, 5 — 154, 4 (152, 25—153, 4 gehört Walther). Entscheidend ist aber der gnomische Charakter vieler dieser Strophen: 103, 35. 36; 104, 15. 16. 19. 20. 24—28; 105, 24—32. Reinmar ist er gänzlich fremd. Nicht Reinmars Stil gemäss sind drastische Ausdrücke, wie *gouches art* 104, 1; *jage ein üppecliche vart* 104, 2; *sol ich leben tûsent jâr* 104, 6; *an dem hât haz bî nide ein kint* 104, 14; *tôren sinne* 104, 3; *alsam die tôren alle tuont* 105, 36. — Die Uebereinstimmung von 105, 32 und Reinm. 169, 23 beruht nur auf der Benutzung desselben Sprichworts, und abgesehen von der gewählteren, für ihn charakteristischen Umschreibung desselben bei Reinmar ist es unwahrscheinlich, dass ein Dichter dasselbe Sprichwort zweimal anwenden sollte. Sprichwörtlich ist auch 105, 29 = Reinm. 203, 1 (Haus. 43, 9; Hartm. 214, 36; Walth. 113, 22). — Anders als mit C 163—173 steht es mit C 160—162: diese Strophen sind auch in E unter Reinmar, in B unter Hausen überliefert. Sie sind Reinmars Eigentum und ebenso 109, 36—110, 25. Wie sehr diese Strophen, namentlich der Wechsel, zu Reinmars sonstigen Dichtungen stimmen, wird später gezeigt werden. — Auch C 174—183 A 52—64 sind auf dies Zeugnis von AC hin Reinmar zuzuweisen. Von den in MF. unter Rugge aufgenommenen Strophen möchte ich also nur 109, 9—110, 25 für Reinmar in Anspruch nehmen.

Eine E ähnliche Quelle hat C in C 219—223 (MF. 193, 22—194, 17) benutzt. Es geht die Uebereinstimmung der Strophenfolge allerdings

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nur durch einen Ton, aber sie genügt wol, um Zusammenhang zwischen C und E anzunehmen. Auch im Ton 50 schöpft C wol aus einer E ähnlichen Quelle: C 242—244 E 252—255 MF. 196, 35—197, 14. Endlich hat C auch die unechten Strophen C 257—262 MF. 199, 25—201, 11 aus einer E ähnlichen Quelle (E 273—278) genommen.

B hat eine E ähnliche Aufzeichnung in b 78—81 benutzt (MF. 179, 3—38). Die hier zu Grunde liegenden Strophen E 213 (von Zeile 8 an) —216 müssen aus einer andern Quelle stammen, als das Liederbuch x, welches in Ton 10. 11 (MF. 160, 6—163, 22) b, C und E zu Grunde liegt, sonst hätte C die Strophen b 78—81 sich sicherlich nicht entgehen lassen.

Ueber die Würzburger Hs. E selbst sind noch einige Worte zu sagen nötig. Dass sie an zwei Stellen Liederbücher in sich aufgenommen hat, die auch b und C zu Grunde liegen, ist bereits bemerkt, auch, dass eine ihr ähnliche Quelle dreimal in C benutzt ist.

Zweifeln könnte man, ob für Ton 19 und 20 (MF. 169, 9—170, 35) eine bCE gemeinsame Quelle anzunehmen ist. Aber die Strophenfolge ist doch zu abweichend, ausserdem, was wichtiger ist, folgen die Töne in bC und E in umgekehrter Reihe, endlich lässt sich auch aus den Lesarten keinerlei Zusammenhang zwischen E und bC erkennen. Also tut man gut, E hier als selbständig zu betrachten. Im Allgemeinen vertritt E überhaupt eine selbständige Ueberlieferung. Der Wert derselben ist sehr verschieden, dicht neben offenbar Ursprünglichem bietet sie ganz Verderbtes. Vielfach lässt sich Aufzeichnung aus dem Gedächtnis erkennen. Im Allgemeinen darf man E nur aus inneren Gründen folgen. — E 322—327, die, wie gezeigt, eine ähnliche Quelle wie C 40—48 b 6—13 (MF. 160, 6—163, 22) voraussetzen, sind ein älterer Bestandteil der Sammlung als E 213—216, Strophen, die b hinter 77 nachgetragen hat, oder vielmehr: als b und C die E ähnliche Quelle benutzten, enthielt diese noch nicht E 213—216. Sie enthielt aber schon E 218—227 (226 ist später nachgetragen), in denen E auf eine auch C 100—108 b 57—65 zu Grunde liegende Quelle zurückgeht. Die Quelle CE enthielt sicher alle die Strophen, welche E und C 219—262 gemeinsam haben. Von denjenigen Strophen, welche in E und C vor C 219 vorkommen, kann man nicht entscheiden, ob sie schon in CE standen und von C nur deshalb nicht aufgenommen wurden, weil das schon an anderer Stelle vorher geschehen war, oder ob sie in CE noch nicht vorhanden waren. Von den Strophen, die E allein hat, ist anzunehmen, dass sie der gemeinsamen Quelle CE fehlten. Natürlich sind alle Strophen der Quelle bCE älter d. h. früher in der Sammlung E vorhanden gewesen, als die von b nachgetragenen (b 78—81). Wir können also innerhalb der Sammlung E noch vier Bestandteile unterscheiden: die ältesten waren wol die beiden Liederbücher x und z, aus denen C 40—48 b 6—13 und C 100—108 b 57—65 geflossen ist, demnächst die Strophen der Quelle CE und am jüngsten die der Quelle bE. Von allem Uebrigen wissen wir nichts Näheres. — Von den in e, dem Anhange der Würzburger Hs. überlieferten Strophen, sind einige ohne

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zweifel echt: so e 346—349 MF. 202, 25—203, 9; vielleicht auch e 352 MF. S. 306, e 354 MF. S. 312, kaum dagegen e 350 MF. 311, sicher nicht alle übrigen.

Die in der niederdeutschen Hs. m unter Nyphen und Walter überlieferten 16 Strophen Reinmars gehen auf dieselbe Quelle wie E zurück, da sie sämmtlich in derselben Reihenfolge (mit der nichts bedeutenden Ausnahme m 5. m 4 = E 232. 233 MF. 178, 29—179, 2) auch in der Würzburger Hs. stehen. Nur m Walter 3 (MF. S. 299) fehlt in E. Zwei Strophen in der Hs. des Schwabenspiegels r unter der Ueberschrift *'der von zweier'* und vor einer dritten stehend, die im Ehrenton dieses Dichters verfasst ist, hielt WACKERNAGEL, mich dünkt mit Unrecht, für Eigentum Reinmars des Alten, vgl. Altdeutsche Blätter 2, 122.

In zwei Tönen (7. 8. C 26—34 B 18—23 A 10—18 MF. 156, 27—158, 40) könnten ABC auf ein Liederbuch zurück zu gehen scheinen, indess möchte ich es nicht glauben. Denn es kann sehr wol die grosse Aehnlichkeit der beiden Töne der Grund gewesen sein, dass A und BC unabhängig von einander sie zusammengestellt haben. Innerhalb des Tons 7 weicht ja auch die Strophenfolge in A und BC nicht unerheblich ab. Man wird aber vielleicht die in B fehlenden Strophen als einen Nachtrag der Hs. C aus einer A ähnlichen Quelle anzusehen haben. — Das gewonnene Bild der Ueberlieferung ist ein sehr buntes: die erhaltenen Lieder Reinmars stammen nicht aus grösseren Sammlungen, sondern aus kleinen Gruppen, die mannigfaltig aneinander gereiht sind: ein deutliches Zeichen von ihrem bewegten Leben und der ungemeinen Beliebtheit des Dichters.

2. Zur Kritik und Erklärung der Gedichte Reinmars des Alten.

150, 1—27.

Die erste Strophe stand schon in BC, die beiden andern sind in C aus einer A ähnlichen Quelle nachgetragen (s. oben S. 183). Die Hs. B, die sie unter Hausen hat, steht für sich da. Schon aus diesem Grunde darf man die erste Strophe (150, 1) als ein Lied für sich absondern. Sie hat aber auch ihrem Inhalt nach nichts mit den folgenden zu tun: sie enthält ein einfaches Lob der Geliebten, die zweite handelt vom Umgang mit der Gesellschaft, die dritte wehrt Angriffe gegen des Dichters Liebesverhältnis ab. Auch Strophe 2 und 3 gehören nicht zusammen: der *nît* in 150, 16 ist gegen ganz etwas Anderes gerichtet als der von 150, 19. In 150, 1 stehen sich BC und A gegenüber. BC hat die bessere Ueberlieferung: 150, 1 *ein liep* BC, *min liep* A; 150, 2 *ze guote* BC, *ze wâre* A. Den Schluss haben beide verderbt: BC lässt *klage ich unde*, A *dicke* aus; es war also wol dieser Vers schon sehr früh entstellt. Ausserdem haben hier beide Ueberlieferungen eine tiefere Verschiedenheit: BC liest *wan daz ich si vrömede daz müet mich dicke sêre*, dagegen A *wan swenn eht si miden sol, daz klage ich unde mûget mich sêre*. BC setzt die Trennung als wirklich bestehend, A nur als gedacht voraus, nach BC ist sie vollendetes Factum, nach A möglich oder bevorstehend. HAUPT nahm hier

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Lesart von A als die richtigere an und legte deshalb überhaupt A bei der Textesconstitution dieser Strophe zu Grunde. Aber er scheint mir doch geirrt zu haben, freilich was PAUL (Beiträge 2, 536) gegen ihn bemerkt, trifft nicht zu. Wir müssen nach innern Gründen suchen: zunächst scheint mir *vrömeden* ein seltenerer und gewählterer Ausdruck als *mîden;* ferner ist das *dicke* vor *sêre* des Verses wegen nötig, es passt aber besser, wenn die Entfernung von der Geliebten nicht wirklich ist. Denn nur „dass ich ihr fern sein werde, fern sein könnte, der Gedanke daran beunruhigt mich oft sehr", kann es heissen, nicht „dass ich ihr fern bin, quält mich oft sehr", das wäre ja viel zu matt. Blosses *vrömede,* wie es BC hat, ist auch aus rhythmischen Gründen unmöglich: *vrömedé | daz* ist bei Reinmar unerhört. Da nun BC gerade an dieser Stelle *klage ich unde* ausgelassen hat, so wird es wol auch *sol* ausgelassen haben. Ich glaube also, es hat ursprünglich geheissen *wan daz ich si vrömeden sol daz klage ich unde müet mich dicke sére.* Es ist deshalb BC zu Grunde zu legen und an allen indifferenten Stellen zu befolgen (doppelter Auftakt V. 61). 150, 10—27 will PAUL der Ueberlieferung B den Vorzug vor AC geben, weil sie V. 14 allein das richtige *diu fröide* bewahrt habe. Er nimmt wol an, dass in AC der Fehler *diu de* gestanden habe, den C in *daz* besserte, während A ihn beibehielt. Viel wahrscheinlicher ist mir, dass hier kein gemeinsamer Fehler vorliegt, sondern A auch *diu vröude* hat schreiben wollen. PAULS Schluss ist also abzulehnen. AC dagegen hat an drei Stellen gegenüber B die unzweifelhaft ursprüngliche Lesart: 1) V. 14 *wendet im sîn ungemüete* AC, *hôhet im sîn gemüete* B, die erste Lesart kann nicht aus der zweiten entstanden sein, wol aber umgekehrt. 2) V. 22 *tôret* AC, *vrôt* B, wieder ist die Lesart von B eine Erleichterung, die den Ausdruck des Gedankens blässer macht. 3) V. 20 *verhélen án den liuten sich* AC, *an den liuten verheln sich* B: *liuten verhélen* ist aber bei Reinmar nicht gestattet. Wir haben also, wie HAUPT richtig gesehen hat, AC zu befolgen. Für MF. 150, 13 sind die Variantenangaben in der zweiten Auflage durch einen Druckfehler entstellt: nicht C liest *der herzen nuwen,* sondern B, C hat dagegen ebenso wie A *des herze* (vgl. MSH. I, 174a, III, 602a, Bodmer MS. I, 61b). Der Sinn ist in AC völlig verständlich: *mit den liuten umbe gân* ist prägnant gebraucht; *liute* für die vornehmen Leute, wie Meier Helmbrecht 908 ff.; vergl. Warnung (Zs. 1) V. 854 (im Gegensatz zu *die gebûre*); BARTSCH Ld. 62, 24. — 150, 18 ist *vil,* das nur C hat, zu beseitigen und *werelt* zu lesen vgl. 159, 2. Der Sinn ist weder „den ich lieber leide als ich die ganze Welt leide", noch „den ich lieber leide als ihn die ganze Welt leidet" (PAUL a. a. O. S. 537), sondern *gerne* ist enge mit *liden* zu verknüpfen, also: „den ich mehr als all die Welt gern habe". — 150, 15 ist mit PAUL *seht,* das keine Hs. hat, zu entfernen und 150, 6 mit doppeltem Auftakt zu lesen (vgl. HAUPT zu 154, 21).

151, 1.

Die erste Strophe ist ein Lied für sich, wie PAUL richtig bemerkt. V. 7 *waz suochent die*: ich glaube, es sind Frauen gemeint, die ihr den

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mann abspenstig machen; darauf scheint wenigstens der Anfang hin zu führen: der Ritter bleibt aus Gleichgiltigkeit gegen ihren Willen und ihre Wünsche fern, nicht weil ihn etwa Neider dazu zwingen, vgl. 37, 15. 23; 4, 5; 151, 9. Die *si* in V. 11 sind nach Pauls richtiger Bemerkung die Frauen, nicht die Geliebte. V. 13 ist das *niht* auffällig.

151, 17.

Paul will V. 19 mit C lesen *durch einen alse guoten lîp* und nach *lîp* den Punkt streichen, dagegen nach *tac* stark interpungiren. Man sieht aber nicht ein, warum B, wenn diese Lesart einmal da war, sie in die ungewöhnlichere geändert haben sollte. Zudem ist es auch sonst eine Stileigentümlichkeit Reinmars, zwei oder drei in Parallelismus stehende Ausdrücke oder Sätze synonymen Inhalts von einander durch ein anderes Satzglied zu trennen: 150, 10 *ez wirt ein man der sinne hât, vil lihte sælic unde wert, der mit den liuten umbe gât, des herze niht wan êren gert;* 152, 1 *wil diu schœne triuwe pflegen und diu guote;* ferner 165, 15 *waz mir doch leides unverdienet, daz bedenke got, und dne schult geschiht;* 183, 1 *ê daz ich die lenge alsô mit sorgen lebte, ich stürbe gerner danne ich wære unfrô;* 165, 24 *der ungenâden muoz ich, und des si mir noch getuot erbeiten;* 188, 39 *jo enmac mir niht der bluomen schîn gehelfen für die sorge mîn und och der vogelline sanc.* Mor. 130, 28 *ir ougen klâr diu hânt mich beroubet und ir rôsevarwer rôter munt.* Hartmann 214, 35 *der dir es wol gan, ein ritter, der vil gerne tuot daz beste.* — 151, 24 ergänzt Arnold (Zachers Zs. Bd. 4, 71) nach Walther 52, 24 *daz si an mir alse harte missetæte.* Anders Regel Germ. 19, 154.

151, 33.

151, 33 und 152, 5 stehen in keinem Zusammenhang: in der ersten Strophe schildert Reinmar die gegensätzlichen Stimmungen seines Innern, wie sie aus seinen Liebesgedanken hervorquellen, in der zweiten jubelt er über den Beginn des glücklichen Minneverhältnisses, über ein *liebez mære.* Die erste Strophe ist also ein selbständiges Lied. Aber auch 152, 5 und 152, 15 fügen sich nicht zu einander. 152, 15 soll nach der Herstellung in MF. doch der Inhalt der „lieben Märe" sein, aber das geht unmöglich. Denn der Inhalt der Worte der Frau ist ja ein Argwohn, dass ihr Bund, den sie lange bewahrt haben, sich scheiden werde. Wie kann das der Dichter ein *liebez mære,* eine frohe Botschaft nennen? Das ist doch vielmehr eine sehr beunruhigende Nachricht. Auf den Wechsel 110, 8 darf man sich nicht berufen; denn da ist die Situation eine ganz andere: der Dichter hat der Herrin seinen Minnedienst angetragen, darauf ist die Strophe der Frau eine noch zurückhaltende, abwartende Antwort; sie muss ihn erst näher kennen lernen; er möge sich hüten, dass sie etwa von seiner Unstäte etwas zu hören bekomme; selbst wenn er dann auch in ihrem Minnedienst wäre, so müsste sie ihn freilassen. Darauf antwortet der Dichter, hoch erfreut über die *liebiu mære,* erfreut, weil die Einwilligung an eine leicht zu erfüllende Bedingung geknüpft ist, an die *stæte.* Hier besteht das Liebes-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verhältnis noch gar nicht, die Frau kennt den Charakter des Mannes noch nicht, die Besorgnis, er könnte unstät sein, ist natürlich, aber zugleich ein Zeichen, dass er ihr nicht gleichgiltig ist. Daher die Freude des Mannes. Ganz anders in unserem Gedicht: das Verhältnis ist nach V. 24 ein längst befestigtes. Es kann also unmöglich die Besorgnis der Frau, eine Andere könnte ihm lieber sein, und der Verdacht gegen seine Treue eine frohe Botschaft heissen, mithin auch nicht 152, 15 mit 152, 5 zu einem Liede verbunden werden. Sehen wir nun die Strophenfolge in den Hss. an: in B und C folgt auf 151, 25 gleich 152, 5. Das passt sehr gut: 152, 14 *ein liebez mære ist mir gesaget* bezieht sich dann auf 151, 30 *ich sage im liebiu mære, daz ich in gelege alsô* u. s. w. Auch äusserlich ist die Zusammengehörigkeit dieser Strophe mit den beiden des vorhergehenden Tones durch das *genâde* in 152, 6 bezeichnet (vgl. 151, 17. 25). Ich betrachte noch einmal 151, 33 in der von BC überlieferten Gestalt. Bei näherem Zusehen ergibt sich, dass die letzten vier Verse zu den vorhergehenden nicht passen: „manchmal kommt mir ein Tag, wo ich vor Liebesgedanken nicht singen und lachen kann; dann meint wol Mancher, ich sei traurig, aber gerade dann ist in meinem Innern mit dem Ernst die Freude verschwistert." Wie passt dazu nun *wil diu schœne triuwe pflegen und diu guote, so ist mir alsô wol ze muote als der bî vrowen hât gelegen?* Die *vröude*, die er vorher als Nachbarin des Schmerzes bezeichnet hat, ist doch wahrlich nicht der vergleichbar, die *der bî vrowen hât gelegen* fühlt. Die Hs. E, die eine selbständige Ueberlieferung vertritt, hat hier einen andern Schluss (MF. S. 259) *guot gedinge mich enlât in der swære. mir ist sorge harte unmære: mîn herze rehte hôhe stât.* Davon sind die ersten beiden Verse sicher echt: die freudige Hoffnung hebt ihn empor aus der Trauer, das passt ausgezeichnet in den Zusammenhang. Aehnlich ist auch Rugge MF. 104, 33. Der vorletzte Vers des Schlusses in E klingt etwas matt; vielleicht hat es geheissen *mir wirt sorge harte unmære.* Eine solche Aufzeichnung aus lückenhafter Erinnerung scheint auch 152, 21 ff. in E zu sein. Den richtigen Abgesang hat E auch sonst noch erhalten, wo C ihn vertauscht hat: MF. 183, 1. 2. 7. 8; andere Umstellungen von B MF. 128, 22, von A MF. 186, 5. 6 (s. unten). Die Entscheidung zu Gunsten der Ueberlieferung in E bringt die Strophe des Tones, welche diese Hs. allein hat, MF. S. 289 E 338: sie enthält offenbar eine Antwort auf einen Vorwurf; sie passt vortrefflich als Erwiderung auf 152, 15, wenn man V. 1 statt *möhte ich der werlde minen muot* schreibt *möhte ich der werden minen muot.* Ich verdanke diese evidente Besserung Herrn Professor Wilmanns. Auch kurz vorher 152, 8 hat E statt *iemer werde* fälschlich *in der werlde*, also denselben Fehler, den wir hier annehmen. Nun ist der Wechsel seinem Inhalt nach abgerundet: 152, 15 lässt die Frau dem Geliebten durch den Boten ihre Eifersucht und die Befürchtung, dass wegen seiner Untreue die Vereinigung sich lösen könnte, melden; darauf entschuldigt sich der Mann (E 338) mit den gesellschaftlichen Fesseln, die ihn hindern, seine wahre Gesinnung zu zeigen; sie solle nur in Treue ausharren, so wäre ihm

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

obgleich er von ihr getrennt, so wohl, als ob ihm Liebesgenuss zu Teil geworden sei. 152, 22 lies *mirst leide* (Regel Germ. 19, 154 Anm.). Zu *und gedenke 'wie getuon ich wol?'* in E vgl. 169, 38 *sô gedenke ich 'owê, wie getuon ich wol!'*

110, 8.

Ich schliesse diesen Wechsel hier an, weil er offenbar aus derselben Zeit stammt, wie MF. 151, 17. Die zweite Strophe ist in C einmal unter Rugge (C^1 30) und dann unter Reinmar (C^2 186) überliefert, die erste von C und E unter Reinmar. Dass sie beide Reinmar zuzusprechen sind, bezweifle ich nicht. Zu 110, 15 *daz mir iht mære kome wie rehte unstæte er sî: wær er mîn eigen denne, ich lieze in vrî* ist zu vergleichen 177, 38 *wære ich, des ich niene bin, unstæte, lieze er danne mich, sô lieze ich in.* Bedenken gegen die Verfasserschaft Reinmars für diesen Ton könnte allerdings der Reim *naht: gedâht* (109, 19. 21) erregen, der etwas schwerer ist als die zweifellos Reinmarischen *lân: an* 189, 9 und *hâr: gar* 160, 39. Aber immerhin wird man ihn Reinmar zutrauen dürfen, wie auch Haupt getan hat, da er (vgl. zu MF. 109, 9) sich über den Dichter dieses Tons nicht bestimmt entscheidet. Auch ist zu beachten, dass 109, 9 ff. und besonders 110, 8 ff. in dieselbe Zeit wie 151, 17 zu fallen scheint, also in die Jugend Reinmars (vgl. ob. S. 44 f. 189). — Die Strophe 110, 8 ist offenbar die Antwort auf den Antrag des Ritters an die Frau, seinen Dienst anzunehmen. Sie macht die Einwilligung von seiner Treue abhängig. Darüber ist er erfreut: 110, 17 ist als Monolog zu fassen, hervorgerufen durch die Antwort der Frau. Unmittelbar daran knüpft nun 151, 17: manchen Tag schon wirbt sein Dienst um Gnade, er weiss wol dass sie ihn für seine Stäte belohnen wird, sie hat es ja nach 110, 12 in Aussicht gestellt (151, 21 *ich weiz wol daz si mich lât geniezen miner stæte* klingt unverkennbar an 110, 21 *sît man der stæte mac geniezen* an). Darauf dann wieder eine Strophe der Frau, die volle Hingebung verkündet, wobei zu beachten ist, wie 151, 27 *sît daz er mir getriuwet wol* erst sein rechtes Verständnis durch die vorhergehenden Strophen erhält: das Zutrauen, das er ihr bewiesen, besteht darin, dass er ihrer Verheissung von 110, 12, die leicht als Ausflucht erscheinen konnte, Glauben geschenkt hat. Zum Abschluss des kleinen Liebesromans 152, 5: er umfasst im Ganzen 5 Strophen.

153, 5.

Von den 7 Strophen dieses Tons sind die ersten 4 von B und C aus der gemeinsamen Quelle BC, die 3 letzten in C und A aus der gemeinsamen Quelle AC und die erste, zweite und vierte auch in E überliefert. A, E und B vertreten drei von einander unabhängige Ueberlieferungen. In Str. 153, 5 wird man A den Vorzug geben müssen: V. 9 *es* BCE, *daz* A. Schwanken kann man bei Strophe 153, 14: V. 20 und V. 22 ist die Lesart von A die mattere, dagegen hat A V. 18 das ursprüngliche *och* bewahrt, wo BCE *doch* haben, ursprünglich sage ich, weil dadurch ein feiner Gegensatz zwischen *wiest ime ze muote* in V. 14, der innern Stimmung, und *wie er tæte* V. 18, dem äusseren

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Benehmen entsteht, es ist also *tæte* zu betonen. 153, 23: der Fehler, den BC V. 31 haben, empfiehlt A zu folgen und V. 29 zu schreiben *sô swiget ich.* 153, 23. 24: das muss ein Sprichwort gewesen sein: der tugendhafte Schreiber MSH. II, 150a *guotes wîbes hulde . . . enzimt dekeinem zagen: niemer mûeze er sî bejagen;* Hadamar v. Laber SCHMELLER S. 149 *waz sol dem zagen ein schœnez wîb genæme* (wie HAUPT Zs. 15, 247 bemerkte, aus der vorigen Stelle entlehnt). Bei Sebastian Franck (in der Ausgabe seiner Sprichwörter Frankfurt 1560 S. 14b): *„Verzagt hertz freihet kein schöne fraw. Timidi nunquam statuerunt trophaeum."* Im Horribilicribrifax von Gryphius (BRAUNES Neudruck S. 77) sagt Sempronius: *„Aber es heist: kein verzagtes Hertz krieget eine schöne Dam. Non per tormire poteris ad alta venire."*

154, 32.

HAUPT hat mit Recht A zu Grunde gelegt: die Ueberlieferung in BC ist ungleich schlechter; 154, 36. 38; 155, 2 (zweimal) 7. 9 haben in BC offenbare Fehler. E hat wiederholt das Echte bewahrt. — V. 8 *ichn sach ein wîp nâch mir getûren nie:* das würde wörtlich ins Neuhochdeutsche übersetzt den Sinn geben „ich sah noch kein Weib nach mir trauern", was nicht gemeint ist. *ein wîp* ist nicht einfach gleich unserem heutigen „ein Weib", sondern *mulier quaedam*, die ganz bestimmte Frau, ja es ist nachdrücklicher als der bestimmte Artikel. Ebenso 156, 34 *michn scheide ein wîp von dirre klage* nicht „wenn mich nicht eine Frau von dieser Klage befreit", das gäbe ja gar keinen Sinn, nicht überhaupt irgend eine beliebige Frau kann ihn davon befreien, sondern die ganz bestimmte. Auch 163, 10 *begêt ein wîp*, 163, 37 und namentlich 195, 28 *sprœche ein wîp 'lâ sende nôt', sô sunge ich als ein man der fröide hât* verlangen diese Bedeutung.

155, 18 sehe ich nicht ein, warum HAUPT von A abgewichen ist: die Lesart von BCE ist ein offenbarer Fehler. Der Gedanke wäre nach der Herstellung in MF.: „die Geliebte hat ihr fahrendes Gut so verteilt, dass ich den Schaden habe. Ich nahm von ihr mehr in mein Inneres auf, als ich hätte tun sollen." Was soll man sich aber unter *varnde guot* der Geliebten denken? Es liegt nahe *diu Liebe* zu schreiben, die Reinmar auch 161, 31 als persönliches Wesen auffasst. Aber auch so ist das Bild noch, wenn wir V. 18 *der* lesen, hinkend. Wenn die Liebe ihr Gut ausgeteilt hat, kann der Dichter nur etwas von diesem Gut, nicht aber von der Liebe in sich aufnehmen; denn sonst gibt die Liebe plötzlich die persönliche handelnde Rolle auf und wird wieder zu etwas Unlebendigem, Unpersönlichem. A hat *des* und das ist richtig: von dem ausgeteilten Gut der Liebe hat er zuviel bekommen. V. 20 ist mit *sist von mir vil unverlân* die Geliebte gemeint, wenn auch vorher in der Strophe von ihr noch nicht die Rede war. V. 21 *swie lützel ich der triuwen mich anderhalp entstân:* „wie wenig ich auch von ihrer Seite treue Erwiderung meiner Liebe erwarte." *entstân* wie Gregor. 23 *dô er von siecheite sich des tôdes entstuont.* Weniger passend scheint die Erklärung dieser Stelle: „wie wenig ich mich auch in anderer Be-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ziehung auf Treue verstehe", wofür man kaum Reinmar 174, 27; 183, 15; 197, 26 zur Stütze herbeiziehen darf.

155, 27.

Die Herstellung des Textes ist schwierig: A und C gehen, wie gemeinsame Fehler beweisen, auf dieselbe Quelle zurück, die zweite Strophe hat auch E (das an den in AC fehlerhaften Stellen das Richtige bewahrt hat) und zwar zwischen 155, 16 und 155, 5. Die Strophe 155, 27 weicht von den vorhergehenden durch die Reimart ab: während dort das Schema ab ab bb cxc (x bezeichnet das Korn) ist, lautet es 155, 27 ab ab cc dyd; die zweite Strophe hingegen 155, 38 stimmt in der Gestalt, wie sie von E überliefert ist, ganz mit 154, 32 ff. überein, auch hinsichtlich des Korns, nach AC hingegen unterscheidet sie sich durch dreifachen Reim am Schluss. Lachmann richtete die erste Strophe nach der zweiten, wie sie in AC überliefert ist, ein, „wenig geschickt" meinte er selbst. Er zweifelte daher an der Echtheit des Liedes. Regel[4]) (Germania 19, 156) will 156, 8 die Ueberlieferung von E annehmen und diese Strophe mit 154, 32 ff. zu einem Gedicht verbinden, während er 155, 27 als einstrophiges besonderes Lied abtrennt. Ihm stimmt Paul (a. a. O. 519) bei. AC und E stehen sich selbständig gegenüber: E hat ohne Zweifel an einigen Stellen das Richtige erhalten: 155, 39; 156, 2, aber es ist zu beachten, dass die Würzburger Hs. eine völlige Umarbeitung der Strophe gibt, indem sie dieselbe dem Manne in den Mund legt. Dass es in der Tat eine Umarbeitung ist — der Text in E klingt sonst ganz gut — verrät der Schluss 156, 9, der von E nicht verändert ist; *machet mir diu ougen dicke rôt* kann nur eine Frau sagen. Ich glaube, es ist deshalb auch bei Berngер v. Horheim 114, 24 statt *werdent mîniu ougen vil rôt* zu schreiben *werdent ir diu ougen vil rôt*. — Es gehörte also 155, 38 ursprünglich nicht zu 154, 32; denn die Umarbeitung von E ist eben gemacht, um die einzelne Frauenstrophe in einen Zusammenhang mit den drei vorhergehenden zu bringen. Wenn man aber die Strophe 155, 38, wie sie ursprünglich gemeint war, als Frauenstrophe beibehält, so hat sie mit den drei Strophen des Tons 154, 32 ff. auch nicht den leisesten Zusammenhang, und Paul und Regel tun sehr Unrecht, sie trotzdem mit ihnen verbinden zu wollen. Da aber E, um die Strophe an die vorhergehenden anzupassen, eine Umarbeitung ins Männliche mit derselben vornahm, so ist es in hohem Grade wahrscheinlich, dass auch die Fassung von 156, 8 in E, durch die diese Strophe formal völlig gleich wird den drei ersten, eine Aenderung zu gleichem Zwecke ist. Aber auch selbst wenn man das bestreiten wollte, so ist das *sît* in 156, 8, welches E hat, an und für sich dem Sinne nach recht auffällig. Man weiss ja gar nicht, seit wann das *fremeden*

4) Es sind hier vdHagens Variantenangaben ungenau; er hat MSH. III, 603a vergessen anzugeben, dass er im Text von der Hs. C, die er ja stets zu Grunde legt, abgewichen ist und dass das Korn nicht nur in A, sondern auch in C fehlt. Regel hätte also, bevor er (German. 19, 156) sich auf Hagens Angabe verliess, gut getan, Lachmanns Variantenangabe bei Bodmer I, 63b zu prüfen, wodurch er letztere bestätigt gefunden hätte.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

iemer dicke müet? Von einer bestimmten Zeit ist nirgends die Rede gewesen. Wir haben also die Ueberlieferung von 156, 8, wie sie E hat, als nachträgliche Aenderung zu betrachten. Die in der Quelle BC nicht vorhandene, also wol nachgedichtete Strophe 155, 38 kann sich ursprünglich vom Ton der vorangehenden drei sehr wol durch das Fehlen des Korns unterschieden haben, wie etwa Walther 45, 37, wo die ersten beiden ältesten Strophen ein Korn (*getân: stân*) haben, während die dritte, wie aus andern Gründen (Wilmanns Zs. 13, 233, Einleitung zu Walth. S. 72) folgt, nachgedichtete desselben entbehrt.[5]) Der Unterschied zwischen unserem und dem Waltherschen Liede wäre dann nur der, dass in letzterem die nachgedichtete Strophe offenbar mit den anderen beiden zusammen vorgetragen ist, mit ihnen ein Lied ausmachen sollte. In unserem vorliegenden Fall ist das, wie gesagt, nicht denkbar, darum schon allein nicht denkbar, weil zwischen 155, 8—12; 155, 23. 24 und 155, 38; 156, 9 ein doch gar zu greller Widerspruch besteht, der, selbst die Neigung, im Wechsel die beiden Liebenden in Unkenntnis ihrer gegenseitigen Empfindungen darzustellen, zugegeben, unerträglich ist. Wir haben also durchaus 155, 38 als selbständige Frauenstrophe zu fassen, wie 151, 1. Wenn hingegen gefragt wird, ob man 155, 27 und 155, 38 zu einem Liede zu vereinigen hat, so steht die Sache ganz anders. Lachmann hat es getan, aber bei seiner Anordnung ist es unbegreiflich, wie der Dichter dazu gekommen ist, in der ersten Strophe (155, 27) ganz von dem vorhergehenden Ton abzuweichen, in der zweiten hingegen (155, 38) sich, vom Korn abgesehen, wieder an denselben anzuschliessen. Zu gleicher Zeit gedichtet können diese beiden Strophen auf keinen Fall sein. Die ältere muss doch offenbar die sein, welche an den vorangehenden Ton sich enger anschliesst, also 155, 38. Es fragt sich, gibt 155, 27 hinter ihr einen Sinn? Da muss denn Jeder zugeben, dass, wenn überhaupt die beiden Strophen zusammengehören, sie in dieser Reihenfolge den besten Sinn geben, ja ich selbst glaube, dass 155, 27 für sich allein unverständlich ist und nur hinter 155, 38 Klarheit erhält. Denn so oft ich sie auch in der von Lachmann angenommenen Stellung gelesen habe, immer ist mir zweierlei unverständlich gewesen: erstlich was eigentlich die Klage über die Teilnahmlosigkeit der Gesellschaft soll und zweitens, woran auch Lachmann (vgl. MF. S. 291 zu 155, 37) Anstoss nahm, wie V. 155, 37, der das Bestehen eines auf Gegenseitigkeit beruhenden Liebesverhältnisses voraussetzt, zum Vorangehenden stimmt? Wenn wir aber die zweite Strophe zur ersten machen, sie als vorwurfsvolle Klage der liebenden Frau über das *fremeden* des Mannes, der sich absichtlich ihr entziehe, auffassen und an sie als Verteidigung die Klage des Mannes anschliessen, dass die Gesellschaft, gleichgiltig gegen seine Leiden, sie verschweige, und die Frau seine treue aufrichtige Gesinnung nicht glauben wolle (155, 33), so er-

5) Derartige nur wenig von einander verschiedene Töne suchten die Hss. dann nicht selten durch Aenderungen gleich zu machen, s. Lachmann zu Walth. 47, 12.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

halten wir einen klaren Zusammenhang, in dem namentlich 155, 37 sein volles Recht erhält; denn nun besteht ja wirklich ein Liebesverhältnis, *diu hulde*, und die Besorgnis des Mannes ist nur die, dass es sich lösen könne. Die Situation ist dann ganz dieselbe wie 152, 15 in Verbindung mit E 338. Freilich ein Bedenken bleibt gegen meine Auffassung bestehen: die Verschiedenheit der Form. Zwar eine Uebereinstimmung der 3 Schlussverse ist leicht zu erzielen: man nimmt entweder, wie LACHMANN tut, dreifachen Reim an und ändert 155, 36, oder man schreibt 156, 8 etwa *sîn fremeden tuot den tôt mir gar* (vgl. 161, 23 *ie dar under muoz ich gar verderben*), als Korn reimend auf 155, 36 *bewar*, wodurch zugleich der Daktylus und die Betonung PAULS (a. a. O. S. 538) *frémedên tuot* beseitigt wird.* Nicht schwerer wiegt die Verschiedenheit des Reims in der fünften und siebenten Zeile. Es ist sehr gut denkbar, dass Reinmar zu einer Strophe später eine zweite mit abweichenden Reimen gedichtet und beide zusammen vorgetragen hat.

156, 10.

Dies Lied ist nur in BC überliefert: das *unde*, das HAUPT 156, 16 einsetzt, ist nicht zu entbehren; dass Reinmar gesprochen haben sollte *wól mich vinde ich die*, wie PAUL (S. 539) zu meinen scheint (denn wie 156, 17 zeigt, muss man vier Hebungen annehmen), glaube ich nicht. Das Gedicht ist von altertümlicher Form und weist auch mit seinem Inhalt in die erste Zeit von Reinmars dichterischer Tätigkeit. Die höfische Mode hat über seine Poesie noch keine Gewalt gewonnen, vgl. auch SCHERER D. Stud. 2, 439 [5].

156, 27.

Die dritte und vierte Strophe fehlt in B, die übrigen sind in A, BC und E überliefert. Ich fand es oben nicht wahrscheinlich, dass in diesem und dem folgenden Ton A und BC auf ein gemeinsames Liederbuch zurückgehen. Vielmehr sind die in der gemeinsamen Quelle BC nicht stehenden Strophen wol von C aus einer A ähnlichen Quelle nachgetragen. Sie lenken also von vornherein den Verdacht auf sich, dass sie später entstanden seien. Denn als den eigentlichen alten Grundstock der Lieder Reinmars hat man BC anzusehen. Gibt nun das Lied mit der in MF. angenommenen Reihenfolge der Strophen einen zusammenhangenden Sinn? Str. 3 und 4 können zunächst nicht hinter einander gesungen sein, denn sie widersprechen sich: 157, 15 *mirst komen an daz herze mîn ein wîp, sol ich der volle ein jâr unmære sîn, und sol daz alse lange stân, daz si mîn niht nimet war, sô* deutet auf den Beginn eines Liebesverhältnisses, wo der Dichter noch nicht lange, noch kein Jahr geschmachtet hat; 157, 21 *sît mich mîn sprechen nu niht kan gehelfen noch gescheiden von der swære mîn* und V. 26 *dar ich nu lange bitte und her mit triuwen bat* setzt dagegen die lange vergebliche Dauer seines Minnedienstes und völlige Verzagtheit voraus. Auch die je letzten drei Verse sind zu gleichartig, als dass sie in einem Liede auf einander folgen könnten: *darn gan ich nieman heiles, swenne ez mich vergât. nu gedinge ich ir genâden noch* zeigt denselben plötzlichen Wechsel des Entschlusses und der Stimmung und zwar

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in gleicher Weise (mit *nu*) eingeleitet, wie V. 37 *waz hilfet daz? ich weiz wol daz siez niht entuot. nu tuo siez durch den willen min.* Sowol 157, 28—30 als 157, 38—40 machen durchaus den Eindruck eines wirklichen Liedschlusses. — Noch viel weniger können Str. 2 und 3 hinter einander ertragen werden: 157, 1 *ich alte ie von tage ze tage und bin doch hiure nihtes wiser danne vert* setzt wieder lange Dauer des Werbens voraus, dem widerspricht 157, 16; und 157, 9 *daz si es niht mêre hœren wil* (seine Liebesklagen nämlich) widerspricht 157, 17, wo gerade gesagt wird, er sei ihr noch ganz *unmære* und sie habe auf ihn noch gar nicht geachtet. — Endlich können auch nicht Str. 1 und 2 zusammengehören: denn in 156, 30 wird als Grund seines Schweigens der *zwivel*, also die innere Unruhe, die Verliebtheit, in 157, 6. 7 dagegen die Ungeduld der Herrin, das ausdrückliche Verbot zu singen angeführt. Es ist offenbar 157, 1—10. 21—30 zu einem zweistrophigen Liede zusammenzufassen; dann schliesst sich Alles gut an einander: denn V. 10 *nû swige ich unde nige dar* entspricht, genau fortfahrend, V. 21 *sît mich mîn sprechen nu niht kan gehelfen.* 157, 28—30 bilden einen trefflichen Schluss. — Ein zweites Lied gewinnen wir aus 157, 11—20. 31—40; 156, 27—36 steht für sich. Eine Stütze für meine Trennung finde ich in der Ueberlieferung; in dem zweiten Liede (157, 11. 31) und 156, 27 hat der fünfte Vers jeder Strophe nicht, wie in dem ersten Liede (157, 1. 21) vier, sondern fünf Hebungen: 156, 31 *állez dáz ich kúnde gár benómen* ABCE, *al daz* LACHMANN, 157 15 *mir ist kómen án daz herze min* AC, *jo ist mir kómen án daz herze mîn* E, *mirst kómen* LACHMANN, 157, 35 *lánger niht wan ál die wîle ich lébe* BC, *anders niht die wil* E (wol für *langer niht*), *niht lánger wán die wîl ich lebe* A.

E bietet wieder ein wunderliches Gemisch von Gutem und Falschem; offenbar das Richtige hat diese Hs. 157, 26 *dar ich nu bite und lange her mit triuwen bat*, 157, 28 das vom Reim geforderte *noch* (vgl. PAUL a. a. O. S. 539), daneben aber 157, 17—20 eine ganz freie Aenderung, vermutlich auf eine Aufzeichnung aus dem Gedächtnis zurückgehend.

158, 1.

Die erste, dritte und vierte Strophe in A, E und BC, die zweite nur in A, E und C überliefert. Woher C die zweite Strophe hat, lässt sich nicht sagen. Die Ueberlieferung in A ist, besonders in der zweiten und dritten Strophe, sehr schlecht. Die vierte Strophe, die zwar auch in der Quelle BC stand (s. oben), passt in den Zusammenhang der übrigen nicht hinein; sie ist wol als Gedicht für sich zu betrachten. Eine Verteidigung gegen Angriffe, die der Dichter seiner unaufhörlichen Klagen wegen erfahren hatte (158, 11—13), die Versicherung, dass er lügen würde, wollte er frohe Lieder singen (158, 14. 15), völlige Verzagtheit und Resignation (158, 10 *deist unwendic: nu si alsó*, 158, 29 *hât si mir anders niht gegeben, so erkenne ich doch wol senede nôt*) — das ist der Inhalt der ersten drei Strophen, und damit ist doch ohne Zweifel die vierte nicht zu vereinen, die ganz gutgelaunt und hoffnungsvoll *'genâde ist endeliche dâ'* anfängt. Auch ist 158, 34 eine üble

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wiederholung von 158, 21. Die letzten vier Verse geben in HAUPTS Herstellung keinen Sinn; 158, 37 würde nach MF. heissen: „ich glaubte nicht, dass ich nicht noch einen angenehmen Tag erleben sollte d. h. ich hoffte, ihn zu erleben". 158, 39 besagt, dass er sich in diesem Hoffen getäuscht hat, dass die Geliebte ihm also abgeneigt ist; dazu stimmt aber nicht 158, 31. Es ist wol 158, 38 mit BCE zû lesen *ich gesæhe*. Dunkel bleibt freilich immer noch 158, 40.

159, 1.

Auf die erste und fünfte Strophe dieses Tons beziehen sich bekanntlich Walthers zwei Strophen 111, 23 und 33, die offenbar nicht bei derselben Gelegenheit als ein Gedicht hinter einander vorgetragen sein können. So haben denn auch WILMANNS und RIEGER in ihren Ausgaben sie von einander getrennt. — 158, 25 hat man nicht *doch* zu lesen, das gar nicht passt, da ein Gegensatz nicht da ist, sondern mit E *des*. 159, 10 ff.: auf den Schluss *swer giht daz ime an fröiden sî gelungen baz* (ist damit etwa schon Walthers *senfter gruoz* von 111, 30 gemeint?) *der habe im daz* scheint anzuspielen der Schluss von Walthers zweiter Strophe 111, 38 *ist daz ez im wirt iesâ, er muoz sîn iemer sin mîn diep und habe imz dâ und anderswâ*. An die fünfte Strophe des Liedes Reinmars (159, 37) knüpft Walther hauptsächlich seine Angriffe an. Was den Sinn der Erwiderung der Frau bei Walther betrifft, so wird er gestört, wenn man 111, 37 LACHMANNS Conjectur *und âne spil* annimmt. Denn man kann doch beim besten Willen dem schmachtenden Reinmar kein *werben mit spil* vorwerfen; 159, 37 ist ja allerdings leise humoristisch gefärbt, aber er will ja eben auch das *küssen* nicht *werben*, sondern *versteln*. Wenn das die Frau ein *werben* nennt, so fällt sie aus der Anschauung, die sie doch 112, 1 *muoz sin iemer sin mîn diep* beibehält; sie setzt ja ausdrücklich einander gegenüber das ruhige Werben, welches sich den Kuss von der Frau schenken lässt, und den gewaltsamen Raub (*iesâ, diep*). Das ergibt der ganze Gedankenzusammenhang. Wir vermissen aber in 111, 37 noch einen Zusatz, der die Belohnung des treuen abwartenden Werbens, das verdiente im Gegensatz zum gestohlenen Gut ausdrückt. Ich schlage daher vor für *mit fuoge und ander spil* zu lesen *mit fuoge unz an daz zil. zil* bezeichnet das Erstrebte, vgl. Reinmar 157, 34 *sô hât si tugende den ich volge unz an daz zil*, vgl. auch Gutenb. MF. 70, 17; 75, 31. Die Herstellung, die von Reinmars Strophen in MF. gegeben wird, ist im Ganzen beizubehalten. 159, 3 ist *niht* eine glückliche Conjectur HAUPTS, die PAUL (Beitr. 2, 540) missverstanden zu haben scheint: *niht* soll gar nicht auf eine Person bezogen werden, wie PAUL meint; denn nicht dass weder er selbst noch ein anderer die Herrin genügend loben kann, will Reinmar sagen, sondern dass überhaupt kein menschliches Lob ihre Vorzüge zu erreichen vermag. *niht* ist durchaus ein neutrales Substantivum, das sich mit „nichts" übersetzen lässt, also: „keine Lobpreisung". Dass das Lob aber wirklich spricht, wirklich sprechend genannt werden kann, beweist eine Stelle, die ich dem Mhd. Wtb. entnehme, WACKERNAGEL Altdeutsches Lb.[3] S. 374, 28 *do erschein michil menigin engile; die*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lobeton unseren herrin. daz lop sprach alsus: 'Gloria in excelsis deis', vgl. auch Ulrich v. Lichtenst. Frd. 422, 20 *nu hœrt der leich sprach sô;* 426, 5 *manc schœniu vrowe in gerne las. wan er sprach von ir werdikeit.* — 159, 31 braucht nicht zu bedeuten, dass der Dichter bereits die Gnade der Frau besitzt, wie PAUL (a. a. O. S. 539) meint. Das würde in Widerspruch stehen zu 159, 11. 35, und ich begreife nicht, wie PAUL, der denselben anerkennt, sich damit zufrieden geben kann. Man könnte einfach übersetzen: „so sehr bin ich ihr untertan, dass ich schwer die Dankbarkeit, das Gefühl der dankbaren Ergebenheit aufgeben könnte, . . . denn (V. 33) sie lohnt mir mit geringfügigen Dingen reichlich." Auf jeden Fall ist nämlich *ir* (V. 30) objectiver Genetiv. Indess scheint hier auch noch die Bedeutung „freundliche freiwillige Neigung zu etwas", für die das mhd. Wtb. II, 1, 338a Z. 50 ff. Belege gibt, hereinzuspielen. Dann würde der hübsche Gedanke herauskommen: „trotzdem ich zeitlebens ihr Untertan bin, kann ich doch nie meine freie, unerzwungene Neigung zu ihr verlieren." Dazu passt trefflich das folgende *ich fröwe mich des daz ich ir dienen sol.* — 159, 36 ist mit b und A *anme tage* zu lesen; 159, 39 zu schreiben *gît got daz ich ez bringe dan* (so bC, *daz ich daz* E). Uebrigens ergibt sich aus Walthers Erwiderungsstrophe, dass dieser Ton Reinmars nach 170, 1 gedichtet ist, wo er V. 19 die Geliebte *mîn ôsterlîcher tac* nennt.

160, 6.

Die ersten vier Strophen sind in bC und E aus einem gemeinsamen Liederbuch überliefert, die fünfte fehlt in E, braucht deshalb aber noch nicht in dem Liederbuch bCE (x) gefehlt zu haben; denn E ist durchaus eine seine Vorlage verstümmelnde Handschrift, der eine gelegentliche Auslassung zuzutrauen ist. A hat alle fünf Strophen aus einer von bCE unabhängigen Quelle. Zunächst ist die Ordnung von MF. zu berichtigen: Str. 1 kann mit Str. 2 nicht zu einem Gedicht verbunden werden. Denn 160, 6 ff. ist eine Klage, dass die Frau seine Bitte übel genommen und ihn *redelôs* gemacht habe; vgl. darüber E. SCHMIDT (Reinmar v. Hagenau S. 45 ff.). Str. 160, 22 besagt aber nur, dass die Frau sich erst nach dem Inhalt der Bitte erkundigt habe, also widerspricht die in der ersten Strophe vorausgesetzte Situation der der zweiten. Die zweite Strophe muss ihrem Inhalt nach älter sein. An die erste Strophe ist die dritte zu reihen, in der wir 161, 3. 12 den näheren Grund für den Zorn der Dame und ihren Wunsch, der Dichter möchte von ihr ablassen, erfahren. Dazu passt wieder nicht die vierte Strophe, denn da heisst es 161, 21 *si enlât mich von ir scheiden noch bî ir bestên*, von einem solchen koketten launischen Hinhalten des Dichters haben wir in Str. 1 und 3 nichts gehört, wol aber in Str. 2: 160, 25 *wil sis noch niht hân vernomen (waz genâden sî der ich dâ ger), sô nimet mich wunder wes ich vil maneger swære niht enber* „wenn sie noch nicht verstanden haben will (man kann auch „glaubt" übersetzen, vgl. MF. 229), so wundere ich mich" u. s. w. Soll denn mein Kummer mir nichts nützen?" Von 161, 31 ff. ist es schwer zu sagen, zu welchem von beiden Liedern sie gehört. Sie ist wol an 161, 14 anzuschliessen, da der Anfang eine

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bitte an die Dame zu enthalten scheint, die *ungenâde* fahren zu lassen. Von einer wirklichen *ungenâde* ist aber 160, 22 ff. nicht die Rede. Es bildet also 160, 6. 38; 161, 31 einerseits und 160, 22; 161, 15 andererseits ein Lied. Es stehen sich darin A und bCE als zwei selbständige Quellen gegenüber; man hat zu untersuchen, welche Ueberlieferung den Vorzug verdient und diese zu Grunde zu legen. bCE hat allerdings mehrmals Fehler, wo A das Richtige bewahrt hat: 160, 31 stört das *mich* in bCE das Metrum; 161, 7 fehlt in bCE eine Hebung; 161, 12 haben, wie es scheint, bCE das in A erhaltene *und wil nu* geändert in *nu wil si*; 161, 20 haben bCE das sinnlose *ez*; 161, 30 fehlt in bCE das des Metrums wegen nötige *noch*. Die Fälle natürlich, wo eine einzelne Hs. der Quelle bCE für sich einen Fehler hat, kommen bei der Abwägung des Wertes von A und bCE nicht in Betracht. A hat nun aber ungleich öfter Fehler, wo bCE das Richtige bewahrt haben: 160, 6 *nieman*, 8 *fröidelôs*, 9 *ich ez*, 14 *rehte* fehlt A, 15 *so hêt ich êteswaz*, 160, 33 *nâch* fehlt A, 161, 22 *beliben*, 162, 2 *unde* fehlt in A (auch in C, wol aus Zufall), ferner 162, 4 *der* A statt *her* bC: A hat also vier Fehler mehr als bCE, wenn man auch 161, 12 einen Fehler in bCE annimmt, was doch noch keineswegs feststeht. Aber noch ungünstiger stellt sich das Verhältnis für A, wenn man die Stellen in Erwägung zieht, wo E gegen bC und A das Richtige bewahrt hat: ausser dem schon erwähnten 160, 8 *redelôs* (*rehtelôs* bC, *fröidelôs* A) 16 *ich rüem âne nôt* E, *ânnôt* A, *ân nôt* b, *mich ân nôt* C; 20 *mich sô verjehen* E, *sô verjehen* bCA (dieser Fehler ist wol aber derart, dass bC und A auf ihn unabhängig geraten sind, denn *sich verjehen* ist selten); 161, 4 *waz mir leides ie* E, *liebes ie* A, *allez daz mir ie von ir* bC. Diese Stellen kommen natürlich, da bCE nur eine Quelle repräsentiren, bei Schätzung des Wertes dieser Quelle im Vergleich mit A in Betracht und zwar zu Ungunsten von A. Die Stellen, wo A und E offenbar das Richtige gegenüber Fehlern von bC haben, können auch nicht für A, freilich auch nicht für bCE sprechen. Alles in Allem genommen verdient die Ueberlieferung von bCE entschieden den Vorzug vor der in A. Wir haben also folgenden kritischen Grundsatz für die Textherstellung dieses Liedes: die Ueberlieferung von bCE ist zu Grunde zu legen und überall, wo sie A gegenübersteht und keinen offenbaren Fehler enthält, zu befolgen; wo nicht alle Handschriften der Quelle bCE übereinstimmen, ist die Lesart derjenigen aufzunehmen, die mit A stimmt, sofern sie nicht aus innern Gründen als unmöglich sich erweist wie z. B. *verjehen* für *mich verjehen* 160, 20 (die Auslassung des *mich* hinter *ich* spricht natürlich nicht für eine gemeinsame Vorlage von A und bC). Danach ist der Text in MF. zu ändern. 160, 25 ist nach bCA *wil si des* und nach EA *noch* zu schreiben, der Vers mit Auftakt zu lesen, wie alle entsprechenden der übrigen Strophen. 160, 28 ist *die mir alsô dicke nâhen* aufzunehmen, was auch dem Sinne nach hübscher ist, als was in MF. steht: denn die *swære* liegt ihm nicht nur häufig sehr am Herzen, das wäre viel zu wenig, vielmehr dass sie ihm „also nahe zu Herzen geht", das ist gemeint.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

162, 7.

Von den 6 Strophen dieses Tons sind die erste und dritte in A, bC und E, die zweite in A, CE und i, die sechste in bCE und die beiden andern in C und E überliefert. Es liegt hier für bC und E das gemeinsame Liederbüchlein x zu Grunde: es umfasste C 45—48. C 46 ist von b ausgelassen, denn 162, 16 ist durchaus zum Verständnis von 162, 7 unentbehrlich: der allgemeine Satz in 162, 7 über die Verwerflichkeit des *versuochen* hat nur Sinn, wenn darauf die Versicherung folgt, dass er seine Dame nicht durch solches *versuochen* quäle. C 60 und 61 sind von C nachgetragen; ob sie in einem Zusammenhang mit der Quelle von E 330. 329 stehen, muss dahingestellt bleiben, jedesfalls fehlten sie in der Quelle bCE, als bC daraus schöpfte. 162, 8 ist das in allen Hss. überlieferte *sîn wip* von Haupt entfernt, um den Vers auf 5 Hebungen zu bringen. Paul (a. a. O. S. 541) will es beibehalten und V. 10 *deheine* für *keine* schreiben. Indess ist *doch deheine* durch das Zeugnis von A und E, zwei von einander unabhängigen Ueberlieferungen geschützt. Und was wichtiger ist, *sîn wip* ist dem Sinn nach unmöglich. Wie sollte Reinmar dazu kommen, seine Dame, die er dienend umwirbt, *sîn wip* zu nennen? Das ist absolut unerhört im höfischen Minnesang. Die erste Strophe aber für sich genommen, wie Paul will, und als Spruch allgemein lehrhaften Inhalts betrachtet würde, wenn man sich auch über die deutliche Beziehung von 162, 19 auf 162, 8 hinwegsetzte, ganz wider Reinmars Art sein. Der hat keine Zeit und Lust, Vorschriften über das Benehmen in der Ehe zu geben. Endlich aber, was will man bei dieser Erklärung mit 162, 9 *von der er sich niht scheiden wil* anfangen? Dass er sich von seiner Gattin nicht scheiden will? Nein, dies *sîn wip* verrät sich als Schreiberverbesserung, aus dem Bestreben heraus, zu verdeutlichen und, wer gemeint sei, zu erklären. Denn die Attraction *versuochen von der er sich niht scheiden wil* ist recht kühn. Bartsch (z. Ld.[1] 15, 140, S. 320) macht darauf aufmerksam, dass die fünfte Zeile der fünften Strophe (163, 9) eine Hebung zu wenig hat. Man darf aber deshalb nicht die entsprechenden Verse der andern Strophen verändern, wie Paul möchte: 162, 11 widersetzt sich dem und ebenso 162, 38. — Was 162, 29 anlangt, so wird wol zu lesen sein *niemêre*, „dass dabei keine Bestimmung mit *unz* stehen könnte" ist mir neu; *niemêre* heisst doch oft „nicht wieder" vgl. Zarncke im Mhd. Wb. II, 1, 153a, also „so lange ich lebe, nicht wieder". Die Betonung auf der zweiten Silbe zeigt ja auch, dass nicht *nicmer*, sondern *niemêre* zu lesen ist. Die Ueberlieferung in A ist in diesem Liede viel besser als die in bCE, letztere geben sich als verwandt auch durch gemeinsame Fehler hinlänglich zu erkennen: 162, 21 *sô* A, *und* CEi; 162, 27 ändert bCE das verderbte *mit fröide* in *mit stæte*. E hat 162, 31 das allein richtige *nu* gegen AbC. — 162, 10 ist mit AE *doch* zu schreiben, was bei weitem schwieriger ist als das *ouch* in bC, eben darum wol Anlass zur Aenderung gab. In den Strophen 162, 34 und 163, 5 hat Haupt ein eklektisches Verfahren bei der Textherstellung beobachtet, indem er bald E, bald C folgt: es lässt sich auch in der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tat nicht entscheiden, welche Handschrift die bessere Ueberlieferung bietet. Beide gehen augenscheinlich auf eine stark verderbte Vorlage zurück. — 163, 14—17 hat offenbar ein wirkt auf Neifen 9, 23; vgl. auch Uebeles Weib 166 ff.

163, 23.

A, bC und E stehen sich selbständig gegenüber. 163, 32 ff. fehlt in A; 164, 7 möchte ich mit E lesen *ich diende ie*, wodurch der Gegensatz *mirn lônde niemen* eine noch schärfere Spitze erhält. 163, 32 *wie mac mir iemer iht sô liep gesîn dem ich sô lange unmære bin?* Das ist offenbar nachgeahmt von Wachsmut von Kunzich MSH. I, 302a *wie mac mir ein wîp sô liep gesîn der ich alse gar unmære bin?* und von Walther von Klingen MSH. I, 73a *wie mac mir sô liep gesîn ein wîp der ich unmære bin.* Das war wol eine Frage aus der Oppositionspartei, die dann aber die schmachtenden Minnesänger mit Stolz selbst aufgriffen. — 164, 3 ist ein selbständiges Lied, das mit den folgenden Strophen nichts zu tun hat: in der ersten Strophe beklagt sich Reinmar, dass ihm sein Gesang bei der Dame nichts genützt habe: *mir hât mîn rede niht wol ergehen;* in der zweiten und dritten Strophe dagegen schildert er ein früheres Zusammentreffen mit ihr, bei dem er trotz Entfernung der *huote 'vor liebe'* nicht sprach (vgl. E. Schmidt Reinmar v. Hagenau S. 48). Möglich wäre es indess, dass man 164, 3—11 ganz anders zu verstehen hat, dass nämlich V. 4 sich auf die Angriffe seitens des Publikums bezieht, dass mit *rede* also sein Dichten überhaupt gemeint ist. Dafür könnte 164, 3—5 sprechen, denn diese Verse scheinen einen Vorwurf gegen die *werlt*, das Publikum zu enthalten. Natürlich ändert diese Auffassung nichts an dem Verhältnis von 164, 3 ff. zu den beiden folgenden Strophen. — 164, 25—27 ist wol Vorbild gewesen für Neifen 24, 23—25; 29, 31 ff. Auch äusserlich stellt sich die zweite und dritte Strophe als ein Lied für sich dar: durch die Wiederkehr der Anfangsworte am Schluss 164, 12 *ich sach si* — 164, 29 *ich si sach*, wie 154, 32—155, 26, ferner durch Wiederholung des *owê* aus dem Schluss der ersten Strophe (164, 19) am Anfang der zweiten (164, 21), und endlich durch den gemeinsamen Reim der letzten beiden Zeilen 164, 18. 20. 27. 29 *geschach : sach : ensprach : sach*, während Str. 1 ihre eigenen Reime hat *geschiet : liet*, vgl. ob. S. 89—99. — 164, 30 ist ein einstrophiges Lied. 165, 1, das sich schon durch seine Stellung in B' und C als Nachtrag verrät, ebenfalls. Es scheint mir zweifelhaft, ob es nötig ist, Haupts Ergänzung für die sechste Zeile anzunehmen. Da die Strophe dem Sinne nach für sich allein steht, ist auch eine Variation der Form nicht unmöglich. Unzweifelhaft dagegen ist mir, dass Pauls Vermutung (a. a. O. S. 542) über 165, 8. 9 falsch ist. Dass B an dieser Stelle nicht das Richtige haben kann, beweist schon die Auslassung von *swenn ichz erhebe.* — E nimmt auch in diesem Ton wieder die Stellung wie früher ein: neben fraglos Echtem ist ebenso fraglos Entstelltes überliefert. Namentlich mit dem Metrum verfährt E ganz willkürlich, vgl. 164, 3. 6. 8. 26; dann und wann verrät sich das Bestreben den Ausdruck zu steigern. Andererseits hat E 164, 35 allein das, wie mir scheint, richtige

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gerne, alle andern Hss. haben *dâ gerne*. PAUL (a. a. O. S. 542) will lesen: *si liezen mich vil schiere die mich dâ gerne sâhen éteswenne und mir vil sanfte wären bî*. Aber ich verstehe dies *dâ* nicht. Es ist ja von keinem Ort die Rede. Auf 164, 2 bezieht sich 177, 21 und auf 164, 10. 11 177, 22—24. Daraus aber, dass diese beiden Beziehungen in einem Gedicht stattfinden, darf man noch nicht mit BARTSCH (zu Ld. 15, 294) schliessen, dass 164, 2 und 164, 10. 11 in ein und demselben Liede gestanden haben. Höchstens dass beide Stellen ziemlich zu derselben Zeit gedichteten Liedern angehören, ist wahrscheinlich.

165, 10.

Für diesen und den folgenden Ton gehen BC und A auf dasselbe Liederbuch, das ich y nannte, zurück. B 32—35 MF. 165, 10—166, 6 sind, wie oben sich als wahrscheinlich ergab, hinter b 19 ausgefallen und bei erneuter Durchsicht der Handschrift in der ersten Abteilung der Lieder Reinmars (B') nachgetragen. — Der Ton 165, 10 ff. umfasst 6 Strophen, die alle in MF. zu einem Liede vereinigt sind. Aber nur, wenn man dem Sinne Gewalt antut, ist das möglich. In Str. 1 und 2 beklagt sich der Dichter, dass ein Teil des Publikums seiner Klagen überdrüssig sei, etwas Anderes hören wolle und ihm vorwerfe, er leide gar nicht so von seiner Liebe, wie er sich stelle. Was soll nun mitten in dieser Verteidigung gegen solche Vorwürfe ein ganz allgemein gehaltenes Loblied auf die Herrlichkeit des Weibes? Und was soll ferner hinterher die Ueberlegung, ob es ihm lieber sein würde, wenn die *werdekeit* der Frau geringer und sie ihm zu Willen, oder wenn sie noch herrlicher und ihm und Jedermann unnahbar wäre? Das sind doch lauter verschiedene Dinge, und man trübt sich das Bild des Dichters, wenn man ihm solche Ungereimtheiten auflädet. Jedesfalls schon nach dem Grundsatz: „Jeder gilt so lange für einen braven Mann, bis das Gegenteil erwiesen ist", muss man jedem Dichter so lange nichts Absurdes zutrauen, als bis bewiesen ist, dass er ein Faseler ist. Aber zum Glück haben wir hier nicht einmal solche allgemein menschlichen Erwägungen nötig, denn ein äusseres Zeugnis spricht für die Selbständigkeit von Str. 165, 28. Diese Strophe führt Walther bekanntlich in seiner Totenklage auf Reinmar an. Wie wunderlich wäre es, wenn da Walther, um Reinmars Dichtergrösse auf einen Schlag dem Hörer vor die Seele zu stellen, den Anfang der dritten Strophe eines sechs- (oder fünf-) strophigen Gedichts genannt haben sollte! Kein Mensch hätte den gekannt! Im Gedächtnis weiter Kreise hafteten doch nur die Anfänge selbständiger Lieder, womöglich der ältesten Strophe eines neuen Tons. Und nun vollends weiter! Walther sagt ja auch nicht *hetst anders niht wan ein liet gesungen*, worunter man eine einzelne Strophe eines Liedes verstehen könnte, sondern *eine rede*. Das bezeichnet ja gerade den abgeschlossenen, in sich vollständigen Inhalt eines Gedichtes. Es ist nach alledem wol kein Zweifel, dass 165, 28 ein selbständiges Lied gewesen ist, vollendet schön durch Einfachheit der Form und Hoheit des Inhalts. Man sehe es für sich an und lasse es so auf sich wirken und lese es dann in der Ordnung, wie es in MF. steht, hinter den beiden ersten

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und vor den beiden letzten Strophen, um den Unterschied recht zu fühlen. Zum Anfang *sô wol* vgl. Reinmar 36, 23; 182, 4. — Auch 165, 37 ist eine einen augenblicklichen Einfall wiedergebende Gelegenheitsstrophe, die durch jede ihr vorhergehende und folgende Strophe nur an Wirkung verliert. 166, 7 ist hingegen an die beiden ersten Strophen anzuschliessen; denn 166, 11 *swer nu giht daz ich ze spotte* „nicht aufrichtig" *künne klagen* enthält die deutliche Beziehung auf die 165, 12. 19 erwähnten, im Publikum gegen Reinmar lautgewordenen Beschuldigungen. 166, 14. 15 „und merke, wo ich jemals (ob ich irgend wo jemals) ein Wort spreche, das nicht, bevor ich es ausspreche, in meinem Herzen gewesen ist." Das führt auf die Ergänzung des fehlenden Verses; es muss da etwa *wie ich mit triuwen sî* oder *daz ich bin valsches vrî* gestanden haben. Für *ezn lige* könnte man *ezn læge* vermuten. — Die nur in E überlieferte Str. 166, 7, die also in der Quelle ABC schon verloren war, ist zum Sinn und Abschluss des Gedichts recht wesentlich. Wo also in unserem Ton die Hs. E, die offenbar die bessere Ueberlieferung vertritt, mit einer andern Hs. übereinstimmt und kein innerer Grund gegen die Lesart von E spricht, muss man diese in den Text setzen. Demnach ist V. 11 *dern sol* mit BE, V. 14 *beide* mit CE zu lesen. Auch V. 15 hat man *daz erkenne got* als die Worte des Dichters anzusehen, die nur E bewahrt hat. BC sowol als A haben an dieser der Allwissenheit Gottes ein wenig widersprechenden Aufforderung Anstoss genommen und geändert: BC ganz geschickt *daz erkennet*[6]) *got* als Anrufung seines Zeugnisses, hier, im Ausruf, nicht passend, A dagegen nimmt nur augenblickliche Vergesslichkeit Gottes an und will ihn mit dem in solchen Fällen gewöhnlichen *bedenke* erinnern, vergl. die Beispiele im Mhd. Wb. I, 344 b, Z. 48 ff.

165, 33 fehlt in A *im*, aber das Zeugnis von BCE nötigt, es einzusetzen; der Vers ist dann zu lesen und zu interpungiren *swes dû mit triuwen phligest, wól im! dérst ein sælic man.* Der letzte Teil des Verses ebenso bei Veldeke 61, 36.

166, 16.

In diesem Ton darf man die Hs. A nicht, wie das Haupt getan hat, gegen bCE bevorzugen, da sie mit bC auf dieselbe Quelle zurückgeht und gerade keine besonders gute Ueberlieferung repräsentirt (vgl. 166, 25. 26). 166, 24 ist wol Pauls Conjectur (a. a. O. S. 543) aufzunehmen *so enwart mir nie sô liep;* die Antithese der beiden chiastisch geordneten hypothetischen Perioden ist ganz in Reinmars Art. Für *volenden* ist mit bCE *verenden* V. 24 einzusetzen. 166, 29 ist *joch wen ichz nu* die Fassung, die sich für das den Hss. zu Grunde liegende Original ergibt. V. 32 haben alle Hss. *nieman* unmittelbar vor *gesagen*, es muss also heissen *mirn künde éz niemán* (mit schwebender Betonung) *gesagen.* Dass 166, 36 *si enlâze* keinen Sinn geben soll, kann ich Paul (a. a. O. S. 542) nicht zugeben: wen man für *unvert* hält, dem zürnt man nicht,

6) So in einem Volkslied auf die Schlacht von Pavia Uhland I, S. 515 *barmherziger gott, erkenn die not!*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sondern den verachtet man. So, glaube ich, schliesst Reinmar. Die Lesart *si neme* scheint mir für *si enneme* zu stehen, hilft also die von A, den conjunctivischen Nebensatz, bestätigen. 167, 4 kann eine später nachgedichtete und dann mit den übrigen zusammen vorgetragene Strophe sein; so recht schliesst sie sich an die vorigen nicht an, auch macht 167, 3 den Eindruck eines ursprünglichen Liedschlusses. Vielleicht ist daher 167, 4 auch als ein späterer Ersatz für 166, 34 zu betrachten, so dass die beiden Strophen nicht hinter einander vorgetragen worden wären. Dafür könnte sprechen der Parallelismus des Gedankens *und kan ich anders niht an ir gewinnen . . . ich wil ir güete und ir gebærde minnen* und 167, 6 *sît mir niht anders mac geschehen, sô . . lege mich ir nâhe bî* u. s. w. Beide Gedanken haben eine parallele Ausgangslinie, widersprechen sich aber doch, vgl. auch 166, 27 *min dienest spot erworben hât und anders niht.* Ich glaube übrigens nicht, dass Haupt Recht hat, wenn er 167, 5 den Satz mit *ob* als Bedingungssatz zu *mac si mich doch ldzen sehen* auffasst und nur *wie si mich haben wolte* von *sehen* abhängen lässt. Denn in den vorhergehenden Strophen herrschte völlige Resignation, die Dame hatte ihm alle Gunst versagt, wie sollte er nun dazu kommen, etwas zu bitten, für dessen Erfüllung er selbst erst die Bedingung *ob ich ir wære liep* stellt? Er weiss ja, wie wir aus den vorigen Strophen ersehen haben, dass er bisher ihr noch nicht lieb ist. Diese Probenacht scheint er nach 167, 6 doch für keine besonders hohe Gunst zu halten, wie er nach Haupts Interpunction müsste, sondern für ein *ultimum refugium*, für das letzte und äusserste Mittel, die Reinheit seiner Liebe zu beweisen. Uns freilich sonderbar genug! Reinmars Stil entspricht es sehr gut, wenn sowol der Satz mit *ob* wie der mit *wie* von *sehen* abhängen und also einen synonymen Gedanken ausdrücken. Es ist übrigens auffallend, dass in dieser Strophe an zwei Stellen b und E offenbare Fehler gemeinsam haben 167, 7 *sô tuo si doch als ob es wesen solte* b, *sô tuo doch eine wîle reht als ob ez wesen sólde* E und 167, 5 *were ich ir liep* bE. Es müssen also für diese Strophe b und E eine gemeinsame Aufzeichnung benutzt haben. — Die folgende Strophe 167, 13 hat in dem AbC in diesem Ton zu Grunde liegenden Liederbuch nicht gestanden: sie fehlt in b und ist in A in einer ganz verderbten Gestalt, wahrscheinlich nach einer Aufzeichnung aus dem Gedächtnis, überliefert, ausserdem bildet sie auch ein Lied für sich. Es tritt für sie sowie für die nächste Strophe noch m zur bisherigen Ueberlieferung hinzu, ohne eine neue Grundlage für die Textherstellung zu bieten, da m aus einer E ähnlichen Quelle stammt. A, C und E stehen sich gegenüber: 167, 18. 20. 21 hat E offenbar das Ursprüngliche nicht bewahrt. Man wird also an allen indifferenten Stellen die Lesart von C aufnehmen. A kommt im Allgemeinen nicht in Betracht, 167, 16 aber entscheidet es zu Gunsten von E: es ist doch wol auch verständiger zu verbinden *si sprechent gar ze vil von mîner frowen jâren und frâgent welher tage si sî*, wie E hat (auch A hat *und vrâgent welcher tage si sî*). 167, 22 ist die Ueberlieferung in Em, wie auch Haupt erkannt hat, die bessere:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

167, 23. 24. 29 haben bC offenbare Fehler. Aber HAUPT hat einmal zu einseitig E bevorzugt: 167, 25 ist mit bCm *bî lebendem lîbe* zu schreiben; 167, 26 *so enklag ich niht*, ebenso V. 28 *nôt* mit Em für *leit*. 167, 31.

Von den 3 Strophen dieses Tons sind die ersten beiden in b und C, die zweite auch und die dritte nur in a (dem Anhang von A) überliefert. Diesem Liede ist es wunderlich ergangen. GRÄTER gab im Jahre 1792 Bragur II, S. 179 eine Uebersetzung der beiden in C überlieferten Strophen und bezeichnete das Ganze als eine Klage der Gattin Leopolds um den Tod ihres Gemahls. VDHAGEN bezieht es ebenfalls auf die Gattin Leopolds VI., die, wie er angibt, des Ungarnkönigs Geysa Tochter Helena war und 1199 starb. Auch im Mhd. Wb. I, 665 a, Z. 38 wird diese Auffassung beibehalten und *mins lieben hêrren tôt* (168, 19) mit „meines lieben Gemahls Tod" erklärt, auch WACKERNAGEL scheint in seinem Lesebuch[b] 509 diese Ansicht zu teilen. HAUPT dagegen lässt die erste Strophe den Dichter sprechen, während er die zweite und dritte der Welt in den Mund legt, die persönlich gedacht hier um den Herzog klagen soll. Dass damit dem Gedichte Gewalt geschieht, hat E. SCHMIDT (a. a. O. S. 52) richtig bemerkt, aber auch er irrt noch darin, dass er in der ersten Strophe nicht Worte der Frau, sondern des Dichters findet. Die erste Strophe ist ganz der gleichen Stimmung entsprungen, wie die beiden übrigen, und nichts deutet darauf hin, dass sie von einem Andern gesprochen werde. Ueber die Bedeutung der Frau selbst lässt sich streiten. *hêrre* 168, 19 an sich braucht nicht auf den Eheherrn zu gehen, vergl. z. B. das Tagelied Rubins (ZUPITZA 20, 24), wo die Frau den scheidenden Geliebten *ach, herre, vriunt, geselle* anredet, aber mit dem Possessivum verbunden und nicht in der Anrede stehend, glaube ich, muss es auf den Gatten bezogen werden. Auch der Inhalt der Totenklage stimmt zu ähnlichen Klagen verwittweter Frauen bei andern höfischen Dichtern, z. B. Iwein 1890 ff. Anstoss nehmen könnte man nur an 168, 13 *den ich mir hete ze sumerlîcher ougenweide erkorn*, das klingt nach Mailiebe, die im Frühling entsteht und mit dem Herbst dahin welkt und von deren Vergänglichkeit Sprichwort und Volkslied voll sind (vgl. SIMROCK Sprichwörter Nr. 6763, UHLAND Schr. 3, 390). Wir haben auch im Minnesang Zeugnisse dafür: Meinloh 14, 1 ff.; Hartmann. 214, 34 *dir hât enboten, frowe guot, sîn dienest . . . ein ritter . . . . der wil dur dînen willen disen sumer sîn;* Tannhauser Ld. 47, 16 *daz ich wære ir dulz amîs mit dienste disen meien*[7]); Hätzlerin I, 113, 1—11. Den Ausdruck *ougenweide* braucht aber andererseits auch Prünhilt in der Klage von Gunther, als sie seinen Tod erfährt: LACHMANN 1809 *si sprach 'mîn ougen weide diu wæn ze verre mirst enpfarn.'* Wenn man nun ausserdem bedenkt, dass es Sitte geworden war, auch das eheliche Verhältnis zwischen Mann und Weib als

7) Noch HAGEDORN, der manches Volkstümliche hat, singt (Poet. Werke[1] 3, 124): „Den Frühling will ich ihr (der Phyllis) und sie dem Frühling weihen.... Ihr schwör' ich meine Liebe, Fürs erste bis zur Sommers-Zeit". HILDEBRAND.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein minnigliches Dienstverhältnis anzusehen, so erklärt sich 168, 13 zur Genüge: die Frau spricht vom Mann, wie die Herrin von ihrem ritterlichen Liebhaber. Doch lässt sich noch auf eine andere Weise dieser Vers auch im Munde der Frau völlig rechtfertigen: man betone das „ich": *den ich mir hete ze sumerlicher ougenweide erkorn*, im Gegensatz zu den übrigen Menschen, von denen es 167, 31 heisst *si jehent der sumer der st hie*. „Die Leute sagen zwar, der Sommer sei da; was hilft mir das? den ich mir zur Sommerfreude ausersehen hatte, der fehlt mir. Ohne ihn ist mir der Sommer nichts." Man darf also annehmen, dass die drei Strophen der Gemahlin Leopolds in den Mund gelegt sind.

168, 30.

In diesen und in den folgenden Strophen bis C 99 steht sich bC einerseits und E andererseits gegenüber. bC ist zu Grunde zu legen. Auch 168, 36 sehe ich keinen Grund, das in BC überlieferte *sô* zu verwerfen, da ja durch *zwâre* die Bekräftigung hinlänglich ausgedrückt ist. Die Negation *en* auszulassen ist eine BC ganz geläufige Eigentümlichkeit z. B. 154, 33; 161, 29; 162, 32. 33; 163, 35; 164, 7; 165, 11. 17; 166, 24. 32; 167, 24 u. s. w., man hat also *sône* aufzunehmen. Die dritte Strophe 169, 3 hat mit den beiden vorhergehenden nichts zu tun: in jenen erwidert er auf Behauptungen, die im Publikum aufgetreten sind, dass er des frohen Gesanges überdrüssig sei; er singt nur *durch der liute frâge;* in der dritten Strophe dagegen wendet er sich gegen die, welche sich um ihn nicht bekümmern, die also gerade das Gegenteil tun wie die Klätscher, Spötter und Frager. Zu dieser Strophe gehört die in m unter Walther überlieferte desselben Tons (MF. 299): für die Zusammengehörigkeit spricht ausser der Aehnlichkeit des Inhalts der gleiche Anfang mit *ich wil* (vgl. 151, 17 und Haupt zu 181, 13); das so entstehende Lied ist äusserlich wie innerlich symmetrisch. Den Grund für die Anfügung von 169, 3 an 168, 36 bot der Schluss *obez ir etelîchem tæte in den ougen wê*, was man auf die alle *'die mîn enbernt'* bezog. Hier eine beiläufige Bemerkung: wir haben vielfach gesehen, wie in den Hss. dem Sinne nach nicht zusammengehörige Strophen desselben Tons zusammengestellt sind. Den Anlass bot, wie ich glaube, in den allermeisten Fällen irgend ein Anklang einer Strophe an ein Wort oder einen Gedanken einer andern. Die Sammler scheinen von dem Bestreben geleitet gewesen zu sein, eine Art sachlicher Ordnung zu treffen, wie sich das ja bei den Sprüchen nachweisen lässt. Mit dabei im Spiele war augenscheinlich die Vorliebe für die Fünfzahl; denn mir scheint, als ob die gewöhnliche Annahme, wonach es seit Ende des 12. Jahrhunderts beliebt geworden sein soll, fünfstrophige Lieder zu dichten, einer Berichtigung bedarf: nicht ausschliesslich auf die Dichter geht die Fünfzahl der Strophen zurück, sondern sehr oft auch auf die Besitzer der Liederbücher, die Sammler.

169, 9.

Die dritte Strophe, welche Paul (a. a. O. S. 543) vor die zweite stellen will, muss von den übrigen ganz getrennt werden; denn sie ent-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hält nur eine ganz allgemein verlaufende Klage über falsche, treulose Gesinnung, die ihm von Leuten, denen er gedient hat, zu Teil wird, vgl. 169, 3; von Liebesklage, der 169, 9 und 15 geweiht sind, dagegen nichts. Der Ausdruck *dar ich doch gedienet hân* mag den Irrtum veranlasst haben, als handle es sich in dieser Strophe um vergeblichen Minnedienst, wie denn auch E ruhig *der ich so vil gedienet hân* ändert. Gleich dieser Fall könnte meine oben geäusserte Vermutung unterstützen, Das Streben Gleiches zusammenzustellen, von einem Ton möglichst viel Strophen zusammenzubringen und fest zu verbinden, liess sich oft durch äusserliche Aehnlichkeiten leiten. — Ob die vierte Strophe mit den beiden ersten ein Lied bildet, muss zweifelhaft bleiben: ein solch plötzliches Umspringen der Stimmung, wie dieses dann zeigen würde, ist nicht gegen Reinmars Art. — 169, 11 ist mit bCE *valwet* zu schreiben. In diesem Ton hat E noch eine Strophe, um die Fünfzahl voll zu machen, die sonst nicht überliefert ist: 169, 33. 169, 36 *des wirt mîn vil schône rât;* muss man nicht interpungiren: *des wirt mîn vil schône rât, swenne ich in erliegen sol: sô gedenke ich* u. s. w.? Das *erliegen*, d. h. durch Lügen gewinnen, ist das Mittel, wodurch ihm *rât* wird, werden kann, aber er scheut davor zurück (*sô gedenke ich*): *owê! wie getuon ich wol?* wie kann ich der Sittlichkeit gemäss handeln?

170, 1.

Die zweite und dritte Strophe ist in A, bC und E, die übrigen in bCE überliefert. Den Abgesang der ersten und zweiten Strophe hat E ganz entstellt, ebenso A den der zweiten. — 170, 2: PAUL (a. a. O. S. 543): „Zu der Liebe, die man schon hat, kann man nicht eilen. Daher mit E zu lesen *durch die liebe*." Das ist ganz falsch. Das, was PAUL lesen will, würde etwa heissen: „ich muss immerfort eilen, mich beeilen um der Liebe willen, die ich habe." Wohin denn? Wozu denn? Das *gâhen* verlangt einen Zusatz, der das Ziel ausdrückt. Man kann nun übrigens sehr wol einen Gegenstand *hân*, besitzen, ohne darum notwendig ihn bei sich zu haben. Aber *gâhen* heisst auch nicht bloss „eilen, laufen", räumlich-körperlich, sondern überhaupt leidenschaftlich auf etwas zustreben, heftig rasch wonach trachten: „ich muss immerfort der Liebe, die ich habe, zustreben." Wer verstünde das Bild nicht? Die innerliche Empfindung wird vom Ich losgelöst, draussen objectiv existirend als etwas Fremdes betrachtet, dem das Subject zustrebt. Wenn man durchaus will, allerdings ein Widerspruch, aber wie es viele gibt, Jedem verständlich, der nur verstehen will. Man könnte übrigens PAUL mit seinen eigenen Waffen schlagen: 174, 31 will er lesen: *ich hân iemer teil an ir: den gibe ich niemen, swie fremde er mir iemer sî*, wobei er *fremde* auf *teil* bezieht. Da könnte man nun ebenso sagen: „das ist ja Unsinn! wie kann denn Jemand etwas, was ihm *fremde* ist, was er also nicht hat, überhaupt einem Andern geben wollen?"

170, 36.

Nur in bC überliefert. Ich glaube Str. 171, 25 ff. gehört vor 171, 18. Dann ist der Gedankengang klarer: V. 15 hat der Dichter gesagt, er

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

habe Alles getan, was seine Pflicht gewesen, und doch bei der Geliebten nichts damit erreicht. V. 25 folgt dann Widerruf, er wäre vielmehr selbst Schuld, seine *stætekeit* habe ihm den Schaden gebracht (V. 31). Darauf dann wieder Entschuldigung und Hoffnung: *jâ ist doch mîn schulde entriuwen niht sô grôz* (V. 18). Man beachte die Wiederholungen gleicher Wortstämme: *wunder* (V. 1) — *wunderliche* (V. 21); *unstætekeit* (V. 5), *stæteclîchen* (V. 11), *stætekeit* (V. 31).

171, 32.

Nur in bC. Das Ganze scherzhaft. 172, 8 verstehe ich in Haupts Herstellung nicht: die Hss. haben *er möhte* (*mohte* b), das ist auch richtig; der Sinn der beiden Strophen ist: Die Frau begehe an ihm „Gewalttat" (V. 35), habe ihn *beroubet alles des er hât* (39, vgl. Morung. 130, 9 ff. 14), er will *daz bereden* (sie überführen wie es Rechtens ist): wenn sie nämlich leugnet, will er sein Recht im Gottesurteil erhärten. Die Frau erwidert: Er habe nicht Grund, so siegesgewiss zu sein; sie sei noch nie von ihm vor Gericht gezogen worden (für *'jagen'*, das sonst nur das Verfolgen des auf frischer Tat Ertappten bedeutet, schlägt mir Stettiner *'tagen'* vor; vgl. Lexer, Hdw. II, 1392, Z. 43 ff.), er wisse also noch nicht, mit was für einer Gegnerin er es zu tun habe; in keinem Falle werde sie der Verteidigungsmittel entbehren (s. Homeyer Gloss. zum Richtsteig s. v. *were*, *gewere*), selbst im Zweikampf werde sie ihm überlegen sein. — Dies Gedicht hat wol Einfluss gehabt auf Hugo von Werbenwag Ld. 49, 24—35 (vgl. übrigens auch MF. 313, 21 ff.).

173, 6.

Nur in bC. 173, 10—12 sind anders zu interpungiren: *mit den triuwen, unde ich meine daz, unde als ich ir nie vergaz: sô gestân diu ougen mîn und niemer baz.* 173, 10 muss man das *unde* als Vertreter eines „mit denen" ansehen, auf *triuwen* bezogen; denn *meinen* ohne weiteren Zusatz kann nicht heissen „aufrichtig gesinnt sein", ohne nähere Bestimmung und mit persönlichem Accusativ heisst es woran denken, lieben. Dagegen ganz gewöhnlich ist die Verbindung *mit triuwen*, *mit stæten triuwen* u. s. w. *meinen*, vgl. Mhd. Wb. II, 1, 107 b. 173, 11 enthält dann eine zweite adverbielle Bestimmung „und so wie ich ihrer noch nie vergass" (man könnte das *ir* auch auf *triuwen* beziehen). Damit ist dann der Vorsatz hinlänglich bezeichnet, und es folgt als wiederholende Bekräftigung *sô gestân diu ougen mîn und niemer baz.* Das ist aber noch schwierig zu verstehen. Was hat die Beschaffenheit der Augen mit seinem Entschluss zu tun? Ich glaube man muss zur Erklärung Stellen herbeiziehen wie Reinmar 186, 1 *êst nu lanc daz mir diu ougen mîn ze fröweden nie gestuonden wol.* Den Augen wird ja überhaupt in der alten Zeit ein viel grösserer Anteil an dem Gemütsleben zugesprochen, als in unserem Zeitalter der Brillen. Unangenehme Dinge tun einem in den Augen weh: Reinmar 169, 1 *sist mir liep und wert als ê, obez ir etelîchem tæte in den ougen wê.* Wie man mit den Augen *twerh* blickt, so lacht man auch mit den Augen, nicht mit dem Munde allein. Aber einfach zu übersetzen „auf diesen Vorsatz haben sich meine Augen gerichtet" hindert das folgende *und*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

niemer baz. Dies scheint vielmehr die Steigerung eines Positivs zu sein. Vielleicht hat man also zu schreiben *wol gestân diu ougen mîn und nie mê baz.* Zu *nie mê baz* ist natürlich *gestuonden* zu ergänzen. — Die zweite Strophe enthält die Versicherung der Treue. Daran schliesst sich gut die fünfte Strophe an. Dagegen stören den Zusammenhang die dritte und vierte. Beide enthalten unnötige Wiederholungen des Inhalts der ersten beiden: 24 *ich hân ir gelobet ze dienen vil = doch sô wil ich dienen ir* 173, 9; 26 *und ir niemer umbe ein wort geliegen wil =* 173, 13—17; 30 *got weiz wol den willen mîn = dâ vor* (vor der Lüge) *müeze mich got hüeten alle tage* 173, 19. Wozu, nachdem man eben in zwei Strophen diese Versicherung gehört hat, noch einmal die Wiederholung derselben im Perfectum: *ich hân gelobet?* Dass er das gelobt hat, daran zweifelt ja Niemand mehr! Ueberdies passt dann nicht einmal 173, 25 *dar zuo daz ichz gerne hil;* denn von diesem Versprechen haben wir ja in den vorausgehenden Strophen nichts erfahren. Es ist demnach nicht wahrscheinlich, dass diese vier Strophen jemals zusammen vom Dichter für den Vortrag bestimmt gewesen sind: vielmehr werden 173, 20 und 27 später nachgedichtete Strophen sein, die bestimmt waren, bei einer neuen Ausgabe des Liedes die Stelle von 173, 6 und 13 zu vertreten, während die letzte Strophe 173, 34 unverändert blieb. In diesen Parallelstrophen wurden teilweise Gedanken aus den älteren beiden Strophen (173, 6 und 13) wiederholt und zwar als dem Publikum bekannt vorausgesetzt (*ich hân*). Aeusserlich findet diese Vermutung eine Stütze in dem gleichen respondirenden Anfang der dritten und vierten Strophe *wart ie guotes und getriuwes mannes rât* und *wart ie manne ein wîp sô liep als si mir ist.* Andererseits führt aber die Reimabweichung in Str. 173, 34, die nur 2 Reime im Ganzen enthält, während die übrigen deren drei haben, darauf, dass das ursprüngliche Lied nicht aus fünf, sondern aus drei Strophen bestanden hat; denn bei fünf Strophen wäre kein Grund vorhanden, ja verstiesse es sogar gegen die Symmetrie, die letzte durch besondere Reimbehandlung auszuzeichnen. Bei Verbindung von 173, 34 mit 173, 20 und 27 wurde die Gliederung des Liedes noch kunstvoller und die Dreiteiligkeit, mit Zusammenfassung der ersten beiden Strophen als der beiden Stollen, gegenüber der dritten, dem Abgesange, noch deutlicher. Eine zweite Möglichkeit wäre übrigens, dass 173, 6 und 173, 13 überhaupt mit 173, 34 nie ein Lied gebildet hätten, sondern zwei selbständige zusammengehörige ältere Strophen desselben Tons gewesen wären. 173, 22 möchte ich mit Paul (a. a. O. S. 543) *bîten* für *biten* lesen. — 174, 2 liest C *sô gediene ich ûf die sêle niemermê*, das ist geändert aus *gedinge*, wie b hat; denn von einer Drohung mit dem Aufgeben des Minnedienstes kann, wie der Zusammenhang lehrt, nicht die Rede sein. Aber auch was b hat gibt keinen Sinn. Was hat die Hoffnung auf seine Seele und deren Heil mit seinem Liebesleid zu tun? Vielleicht hat gestanden *sô gedinge ich ûf die sælde niemermê.* — Wenn man 173, 33 *dazs* liest, haben sämmtliche Verse trochäischen Rhythmus, wie im folgenden Ton.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

174, 3.

Von hier bis 175, 28 liegt bC eine E ähnliche Quelle zu Grunde. Die fünf Strophen des Tons 174, 3 können wieder, wie mir scheint, nicht als ein einheitliches Gedicht betrachtet werden, teils wegen unerträglicher Wiederholungen, teils der Widersprüche wegen. 174, 15 *und mir leit dâ von geschiht. daz si mîn und gebe des niemen niht.* Das ist ganz derselbe Gedanke wie 174, 31 *ich hân iemer teil an ir: den gibe ich niemen,* denn der *teil* ist eben nichts Anderes als seine *gedanke,* sein *leit.* 174, 28 *der mac ich vergezzen niemer mê* ebenso (an entsprechender Versstelle) *got weiz wol daz ich ir nie vergaz* (V. 35). Die Verschiedenheit des Tempus deutet auf eine leise Verschiedenheit der Situation, auf Verschiedenheit der Zeit der Abfassung. 174, 12 *dicke hât si mir geseit daz ichz lieze* (nämlich das Werben) *in möhtes niemer zende komen:* das ist unvereinbar mit 174, 17 *daz ich ir gediente ie tac, des enwil si mir gelouben niht, owê!* Ueber das ursprünglich zu Grunde liegende Lied, das wir herauszuschälen haben, lässt sich schwer etwas Bestimmtes sagen: mir ist am wahrscheinlichsten, dass ursprünglich Str. 1, 2 und 4 gedichtet und als Lied verbreitet worden sind. Str. 3 scheint mir ein späterer Ersatz für Str. 2 und Str. 5 zum Ersatz für Str. 4 bestimmt gewesen zu sein. — 174, 11 *ân alle schult* „ohne jeden zureichenden Grund", nicht etwa „ohne jede Schuld". 174, 15 verlangt der Sinn hinter *geschiht* ein Kolon. 174, 28 ist zu schreiben *der mac ich vergezzen niemer mê: daz tuot mir vil lange wê;* denn nur so entspricht diese Strophe dem in den vier übrigen herrschenden symmetrischen Bau: es steht nämlich jedesmal der erste Stolle dem Sinn nach für sich da, während der zweite mit den ersten beiden Versen des Abgesangs eine Periode bildet; der letzte Vers des Abgesangs ist dann ein Satz für sich. Auf diese Art wird eine kunstvolle Durchkreuzung der formalen mit der innerlichen Gliederung erreicht, und gerade der Widerspruch der beiden wirkt schön. — 174, 32 muss das *fremde* der Hss. beibehalten werden, vgl. Paul (a. a. O. S. 544). 174, 8 ist *deich,* 14 *únde tuot noch hiute sôs mich siht* (nach E), 36 *noch mir wip* (nach E) oder *und mir wip* (für *und daz mir wip*) zu schreiben. Dadurch werden alle Verse auftaktlos.

175, 1.

Der letzte Vers der ersten Strophe ist in bC und E ganz abweichend überliefert. Da die drei Hss. auf dieselbe Quelle hier zurückgehen, so spricht eine so starke Verschiedenheit für Verderbnis der gemeinsamen Vorlage. Der Sinn ist wol: „ausser meinem Liebeskummer quält mich die Sorge, dass der Tag nicht ausreicht, um meinen Schmerz so auszuklagen, dass er zu Herzen dringt." Was bC haben, gibt keinen Sinn, aber auch die Textgestaltung in MF. nicht; denn dass die *swære* Andern zu Herzen geht, dazu brauchts eines ganzen Tages nicht, dazu genügt ein Augenblick. Ich glaube, man muss *swære* und *klage* vertauschen, *klage* steht ja auch in E im Nebensatz: „dass ich nicht Zeit genug habe, dass meine Klage so recht aus meinem Innern herauskomme, so recht alle innere Pein zum Ausdruck gelangen kann." —

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn man 175, 13 *sæhe* schreibt, so sind alle Verse dieses Tons trochäisch.

176, 5.

Die erste Strophe ist in bC und in A (unter Reinmar dem Fiedler) überliefert. Die übrigen, wie alle Strophen bis 177, 34 (b 74 C 117) mit Ausnahme von 177, 10, die auch in M steht, nur in bC. Die erste und letzte und die zweite und dritte Strophe stehen in Responsion (vgl. ob. S. 95 f.). 176, 15, die letzte Zeile der ersten, und 177, 9, die letzte Zeile der letzten Strophe enthalten das Wort *frouwe*, während die zweite und dritte Strophe übereinstimmend mit *frouwe ich hân* beginnen. Schema: a b b a. Dass dieses *frouwe*, welches dem Lied die Einheit verleiht, auch in der Musik seine Entsprechung gehabt habe, ist wahrscheinlich. Mit diesem Liede zusammen muss 190, 27 betrachtet werden. Diese beiden Strophen stehen in C (C 184. 185) hinter den aus der A ähnlichen Quelle geschöpften Strophen C 160—183 und sind in A unter Reinmar dem Fiedler hinter MF. 176, 5 überliefert. Wilmanns (Anzeig. I, 157) betrachtet diese beiden Strophen als Nachtrag von C, der nicht in AC gestanden, und ist geneigt, sie, weil sie „nicht den Charakter Reinmars des Alten zeigten", ihm abzusprechen. Dass sie in der Tat von der sonstigen Art unseres Dichters abweichen, ist unverkennbar: die directe Anrede hat er ausser 176, 16 nur 165, 28 und 194, 26. Auffällig ist die Uebereinstimmung in der Anwendung des gleichen Strophenanfangs *frouwe* (nach A) 190, 27. 36 mit 176, 16. 27. Da es nicht wahrscheinlich ist, dass bC vier unechte Strophen unter Reinmars Lieder aufgenommen habe, nämlich 176, 5—177, 9, und die beiden Strophen 190, 27. 36 doch wol demselben Dichter angehören, so wird man annehmen müssen, dass sowol 176, 5 ff. wie 190, 27 unserem Reinmar zu lassen sind. In der Quelle AC fand C vermutlich Str. 176, 5—177, 9 und 190, 27. 36 vor; sie waren mit Rücksicht auf den gleichen Anfang zusammengestellt; die ersten vier dieser Strophen nahm C nicht auf, weil sie schon früher (C 109) aus der Quelle bC aufgenommen waren. In A gerieten die sechs Strophen durch irgend einen Zufall unter Reinmar den Fiedler, wobei die zweite, dritte und vierte Strophe ganz verloren giengen, gerade sie, durch deren Anfang der Sammler der Quelle AC veranlasst worden war, an sie die beiden Strophen 190, 27. 36 anzureihen. Jedesfalls hat man der Angabe von bC hinsichtlich des Verfassernamens mehr Glauben zu schenken, als der in A.

178, 1.

Die erste und fünfte Strophe ist in bCEm, die dritte in bC, die vierte in CEm, die beiden andern in Em überliefert. Dass diese Strophen nicht so, wie sie in MF. stehen, ein Lied ausmachen können, dafür spricht schon die Zahl der Strophen: es ist ganz ungewöhnlich, dass sechs Strophen ein Lied bilden. Es finden sich nun auch innerhalb dieser sechs Strophen Widersprüche und überflüssige Wiederholungen. — 178, 11 *daz er mich der rede begebe* wiederholt 178, 5 *sage im daz er iemer solhes iht getuo, dâ von wir gescheiden sîn* und ist dasselbe wie 178, 24 *bit in daz er verber rede dier jungest sprach ze mir,*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und auch 178, 29 *des er gert daz ist der tôt* ist danach recht überflüssig. 178, 12 *ich bin im von herzen holt und sæhe in gerner denne den liehten tac: daz ab du versnigen solt,* dem widerspricht 178, 15 *ê dazd iemer ime verjehest deich im holdez herze trage,* vorher sollte er ja auch das verschweigen! Auch 179, 1 ist eine höchst unnötige nochmalige Wiederholung des schon 178, 14. 15. 21 Eingeschärften. Dazu kommt, dass in keiner Hs. alle sechs Strophen überliefert sind, in bC nur drei. Zunächst sind diese drei Strophen von bC zu prüfen, 178, 1. 29 und 178, 15. Geben sie in dieser Reihenfolge einen abgeschlossenen, befriedigenden Sinn? Unbedingt. Zuerst Auftrag, dem Geliebten von ihrem Wohlbefinden Nachricht zu geben. Er möge niemals wieder ein solches Begehren äussern, wodurch sie geschieden würden. Daran schliesst sich trefflich 178, 29 *des er gert daz ist der tôt!* Das könne ihm doch nimmer zu Teil werden. Bevor der Bote, fährt die Frau 178, 15 fort, den Geliebten ihrer Huld versichern solle, möge er erst seine Treue prüfen und dann ihm Hoffnung machen, soweit es nicht gegen ihre Ehre verstosse. Damit ist allerdings ein Abschluss erreicht, es ist jedoch nicht unmöglich, dass auch noch 178, 22, eine Strophe, die nur in CEm steht, dem Original des Liedes angehört: denn es fügt sich an das vorher Gesagte ganz gut die Bedingung, unter der es dem Geliebten erlaubt ist, mit der Frau zusammenzutreffen: der gänzliche Verzicht auf die *rede.* Zwar war schon 178, 29 der Inhalt derselben abgeschlagen, aber es macht sich eine solche ausdrückliche Hervorhebung am Schluss recht gut und auch die Frage 178, 27 würde ein Schluss nach Reinmars Art sein. — Neben dieser Fassung des Liedes hat dann aber wahrscheinlich eine zweite spätere, auch von Reinmar herrührende existirt, in der an die Stelle von 178, 15 und 178, 22 die Strophen 178, 8 und 36, an die Stelle der Anfangsstrophe 178, 1 aber eine andere Anfangsstrophe, die uns verloren ist, getreten war. In E sind diese beiden Fassungen benutzt und die Strophen ganz willkürlich vereinigt worden.

179, 3.

Von den Strophen dieses Tons hat b die ersten vier aus einer E ähnlichen Quelle. Die erste, dritte und vierte ist auch in p, einer Berner Hs. des vierzehnten Jahrhunderts, s. Graffs Diutiska II, 245, die vierte auch noch in s, die fünfte und sechste nur in b und die siebente nur in E überliefert. — p steht bE selbständig gegenüber, mit anderer Strophenordnung und anderem Text, repräsentirt zwar keine gute Ueberlieferung, hat aber doch mehrmals die ursprüngliche Lesart bewahrt, z. B. 179, 7 *diu ist,* 179, 23 *verspreche* (= *verspræche*). — 179, 24 haben bE *und doch lobelichen stât;* das *doch* hat concessiven Sinn, wie vorher schon *diu mir liebet.* — Für 179, 21 scheint p und b eine gemeinsame Quelle benutzt zu haben, wenigstens macht das der gemeinsame Fehler 179, 26 *mag* für *pflac* E wahrscheinlich. — 179, 28 ist wol nach dem Zeugnis von E und p zu schreiben *hât noch got ein wunder,* was b in *tuot got lihte ein wunder* geändert hat. 179, 17 lies *als,* 179, 29 *dazs mir werden mac:* man erhält dann trochäischen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rhythmus, wie in den entsprechenden Versen der übrigen Strophen. s geht mit E auf eine gemeinsame Quelle zurück, dafür sprechen die Uebereinstimmungen und Fehler in 179, 30. 32. 38. 179, 33 hat nur b *seht*, und das sieht recht wie ein Füllwort aus; es ist diese Anrede ans Publikum nicht in Reinmars Art; es ist kein Grund von p und s abzuweichen, man lese daher *sô enwürde ich niemer tac von sorgen frî*. — Die beiden Strophen 180, 1 und 180, 10, die nur in b stehen, gehören wol kaum zu dem vorigen Liede, da sie einen wesentlich andern Gedanken ausführen. Auch schliesst sich 180, 19 (nur in E) nicht ganz passend an 179, 3—38 an: denn aus 179, 6 ff. scheint doch hervorzugehen, dass Andere dem Dichter die Geliebte entziehen durch *huote*, während 180, 21 ff. offenbar eine Hindeutung auf die Wünsche, die *rede*, ist, die der Dichter an die Dame gerichtet hat. Dort ist es fremde Gewalt, die die Liebenden trennt, hier der Wille der durch allzukecke Werbung verletzten Frau. Kann man eine solche Unklarheit der Motive in einem Liede Reinmars für möglich halten? Ich sehe nicht, wie man anders Rat schaffen kann, als durch Abtrennung der letzten drei Strophen, 180, 1—27. Sie bilden ein abgeschlossenes Gedicht mit befriedigendem Sinn und verständlichem Ausdruck: der Dichter hat durch seine Bitten die Gunst der Herrin verscherzt, Andere haben das nicht ohne schadenfrohe Bemerkungen gelassen. Auf diese erwidert Reinmar zunächst, dass auch früher er ja nur in Gedanken glücklich gewesen sei. Darauf wendet er sich an die erzürnte Geliebte, vergleicht seine hohen Wünsche mit dem Fluge des Falken. Dann lenkt er ein und bezeichnet das, was er erbeten, als *kleinen lôn*, nach dem er ernstlich nie verlangt habe.

Die in b auf 180, 10 folgende Strophe MF. S. 303 ist sicher nicht von Reinmar.

Die nächsten drei Töne C 122—133 MF. 180, 28—182, 30 sind nur in C überliefert. 180, 28 ff. ist ohne Dreiteiligkeit; die Echtheit ist daher bei der geringen Gewähr der Ueberlieferung zweifelhaft. Auch das *ich gouch* 180, 35 ist bei Reinmar befremdend.

181, 13.

Der Zwiespalt zwischen den Liebesgedanken und den Pflichten der Kreuzfahrt wird im Minnesang oft dargestellt, vgl. Uhland Schr. 5, 157 ff. Er scheint, wie er denn ja ein so recht aus dem Leben gegriffener Stoff ist, altüberliefert zu sein. Dafür spricht Wackernagel Altdeutsche Predigten LIV, 145 ff. (S. 123) *Leider nu ist daz herze sô wilde und der gedanc sô wît sweifte, daz unsir herze selten mit gote ist. und sô der mensch ieze wænit daz er sîn herze bî im habe, sô het ez die welt umbevangen nu hin ubir mer und her wider, und ist sô wilde, daz ez nieman kan geruowen .... 169 alse dicke sô im sîn herze indrinne* (l. *intrinne*) *in die witsweſi dirre welte mit vliegendem gedanke daz er denne daz herze wider bringe ze gote* (aus einer Züricher Hs. des 14. Jahrh.).

182, 14.

Dies Lied halte ich für unecht. Weder ist Reinmar der unreine

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reim *lip : gît* zuzutrauen, noch entspricht Sprache und Ton des Gedichts seiner Art, vgl. Schmidt a. a. O. S. 58, Becker Germ. 22, S. 199.

182, 34.

Die erste und zweite Strophe ist in C und E, die andern sind nur in C überliefert. C bringt die zweite Strophe als letzte (C 139), während sie hinter C 134 (E 269) gehört, wo sie auch E hat, und vertauscht die Abgesänge von C 134 und 139. Der Zerreissung des ursprünglichen Liedes 182, 34—183, 8 durch Einfügung der vier andern Strophen desselben Tons ist wahrscheinlich die Vertauschung der Abgesänge vorhergegangen. Denn dann schloss das Lied mit *sol mîn fröude nu zergân, so* u. s. w. Daran schien sich dem Sammler von C 183, 9 *nieman frâge mich ze leide, wes mîn tumbez herze fröuwe sich* besser anzuschliessen, als an den Schluss der zweiten Strophe, der jetzt lautete *ê daz ich die lenge alsô mit sorgen lebte, ich stürbe gerner danne ich wære unfrô*, wo also von Freude nichts vorkam. — Uebrigens ist 183, 7 so, wie dieser Vers überliefert ist, unverständlich: *sol mîn fröude nu zergân* würde voraussetzen, dass er bis zu diesem Augenblick froh gewesen ist, und nun fürchte, es werde damit vorbei sein. Aber 183, 5 sucht er ja erst Einen, der ihn, der bisher getrauert hat (182, 36 ff.) in Freude brächte. Es liegt also nahe zu schreiben: *sol mich fröude nu vergân; vergân*, sonst selten und darum wol mit dem geläufigen *zergân* vertauscht, ist ein Lieblingswort Reinmars, vgl. 157, 27 *swenne ez* (nämlich *daz heil) mich vergât;* 190, 23; 152, 16; 155, 25; 161, 25; 166, 6; 173, 36. — Ueber den Reim *geschên: ergên* 183, 13. 14 vgl. Paul a. a. O. S. 512, ich möchte aber doch mit Haupt, da die Strophe nur in C steht, *getân: ergân* schreiben. — 183, 27 ist ein selbständiges einstrophiges Gedicht, didaktischen Inhalts, das ein Programm der höfischen Lebensanschauung gibt.

183, 33.

Dies fünfstrophige Gedicht, von dem die erste, dritte und vierte Strophe auch in A unter *Niune*, also unter herrenlosem Gut, überliefert sind, weicht von Reinmars sonstiger Weise gänzlich ab, vgl. E. Schmidt (S. 59). Der Ton des Liedes ist volksmässig und altertümlich. Man könnte allenfalls dies Lied in Reinmars erste Jugendzeit setzen, als er eben nach Oesterreich gekommen und dort der höfische Gesang noch nicht ausgebildet war. Aber Reinmar kam vom Westen und kannte die neue Kunst schon, und so ist es mir am wahrscheinlichsten, dass dieses Lied nicht von ihm herrührt. Für die Unechtheit spricht auch die Form, die bis auf die fünfte Zeile vollkommen mit einem Liede Wilhelms v. Poitou (Mahn Werke d. Troub. 1, 4) stimmt (Bartsch Germ. 2, 271). Reinmar hält sich ganz frei von Nachahmung romanischer Formen. Auch für die Echtheit von 184, 31 will ich nicht eintreten, vgl. E. Schmidt (S. 60). Dagegen muss ich

185, 27

entschieden für Reinmar in Anspruch nehmen. Von unverwüstlicher Lebensfreude (E. Schmidt S. 62) finde ich nichts darin; langes vergebliches Werben und langer Liebeskummer werden vorausgesetzt: 185, 27.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

36; 186, 1. 13; dass ihm das Publikum seiner ewigen Klagen überdrüssig sei 186, 22, kennen wir auch sonst aus seinen Gedichten: 165, 12. 19; 175, 9; 185, 11; 188, 9 ff. 192, 11; zu 185, 35 ist 183, 5, zu 185, 38 175, 13 zu vergleichen; der Gedanke, dass er seine Sorgen fahren lassen will, weil *an der leide frô wirt*, findet sich auch 164, 37; 109, 36; 110, 3. Vgl. auch Becker Germania 22, 2. 3.

In A sind von diesem Ton die ersten beiden Strophen, die dritte mit dem Abgesang von C 154 (MF. 186, 17. 18) und die vierte Strophe überliefert. Es fehlen in A 186, 5. 6 und 186 13—16. Hat A das Lied verstümmelt? Dass die Strophen C 152. 153 (MF. 185, 27. 33) den Anfang bilden müssen, ist klar. Wenn wir aber das Lied, wie es in MF. gegeben ist, betrachten, so fällt die Unebenheit und Unklarheit des Gedankengangs auf. Der Dichter hat lange vergeblich gewartet und spinnt nun den Gedanken aus, dass einmal die Zeit kommen könne, wo es für die Frau zu spät wäre, ihm Gunst zu erweisen. Das ist nun aber ganz unverständig ausgedrückt, ja unerträglich. Das lehrt eine zwiefache Erwägung: 1) 186, 5. 6 enthält den Gedanken: „wenn ich jetzt (denn das *nû* 186, 3 kann, da es der in 185, 27—186, 2 geschilderten Vergangenheit gegenübergestellt wird, sich nur auf die unmittelbare Gegenwart beziehen) aufhöre zu klagen und mich für meine Zeitversäumnis erholen will, so bin ich alt“, d. h. „ich bin vor Alter dazu nicht mehr tauglich.“ Denselben Gedanken enthält aber auch 186, 9. 10: *sost mir wîp* (nach C) *unmære und ander spil, so entoug ich ir vor alter niht.* Wie jedoch 186, 11 *owê waz wils ab danne mîn?* zeigt, ist hier das Ganze in die Zukunft gerückt. In der dritten Strophe nennt sich also der Dichter bereits in der Gegenwart alt, in der vierten dagegen fürchtet er erst, vor der Erhörung zu altern. Das ist ein unvereinbarer Widerspruch, der es unmöglich macht, dass diese beiden Strophen in einem Liede neben einander gestanden haben. 2) Auch dass Strophe 186, 13 neben Strophe 186, 7 ff. gestanden habe, machen zwei Gründe unmöglich. Zunächst: mit 186, 12 bricht der Dichter deutlich in seiner Ausmalung der Zukunft, in der Erwägung dessen, was, wenn er gealtert sei, eintreten könne, ab und kehrt zur wirklichen unmittelbaren Gegenwart zurück: *nû möht ich ir gedienen, lieze eht sis ein ende sîn* d. h. „doch jetzt wäre ich noch im Stande ihr zu dienen, wenn sie meinem Leide ein Ende machen wollte.“ Das klingt doch deutlich wie ein Abschluss, eine Mahnung an die Geliebte, mit der Gewährung nun nicht länger zu zögern, eine einleuchtende Nutzanwendung seiner Ueberlegungen über die Zukunft. Wie auffallend ist es nun, dass darauf eine Strophe folgt, in der noch einmal ausgeführt wird, was in der Zukunft, wenn er alt geworden sei, geschehen werde: man werde dann auch sie verschmähen. — Zweitens aber, und das ist noch wichtiger: es besteht zwischen Str. 4 und 5 ein Widerspruch. In 186, 7 ff. war der Gedanke ausgesprochen: wenn sie noch lange wartet, bis ich alt werde, und dann erst mir Gunst erweisen will, so ist es zu spät; im Alter tauge ich ihr nicht, da würde ich gegen Liebe gleichgiltig sein. In 186, 13 ff. dagegen wird gesagt: bevor sie sich mir gegen-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

über als treu Liebende bewährt, sterbe ich noch, und dann wird sich das Wunder ereignen, dass auch kein anderer Mann mehr von ihr etwas wird wissen wollen. Diese beiden Gedankenreihen können nach meinem Gefühl unmöglich in ein und demselben Gedicht von einem wirklichen Dichter ausgesprochen sein. Beide haben gemein die Grundvorstellung: „wenn sie gar zu lange wartet mit ihrer Gewährung, dann wird es zu spät werden und ihr das frühere Zögern leid tun." Aber die Ausführung ist verschieden und widersprechend. Einmal wird diese Vorstellung so ausgeführt, dass der Grund für das einstige Zuspät Alter und Schwäche des Dichters, das andere Mal so, dass es das Schwinden der Schönheit der Dame und ihre dadurch hervorgerufene gänzliche Verlassenheit ist. Das eine Mal hat die Frau die Absicht, dem Dichter Gewährung zu schenken, sieht sich aber daran behindert durch seine Unempfänglichkeit für alle Liebesfreuden, das andere Mal lässt sie ihn sterben, ohne ihm Erhörung zu geben, und findet nun, dass sie selbst gealtert ist und von Allen verschmäht wird. Diese beiden Gedankenreihen tragen so durchaus das Gepräge zweier Parallelgedanken d. h. solcher, die zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Stimmungen aus derselben Grundvorstellung erwachsen sind, sich daher teils decken, teils aber doch über einander hinweggehen, dass man berechtigt ist, sie als nicht gleichzeitig entstanden und nicht in einem Gedicht auf einander folgend zu betrachten. Wir werden also, da in A 186, 13—16 fehlt, zunächst darauf geführt, die letzte Strophe für später gedichtet zu halten und das Lied auf die vier ersten Strophen zu reduciren. Dann bleibt aber noch die Wiederholung desselben Gedankens in 186, 5. 6 gegenüber 186, 10. So wie wir auch hier die Fassung von A als ursprünglich ansehen, wird sie beseitigt: A hat hinter 186, 5 *und ich mich des an ir erhol* die Verse *sô muoz si vil dicke klagen dazs eime alsô gevüegen man ir lîp moht ie versagen.* Das gibt einen trefflichen Sinn: „wenn ich an ihr mich von meiner Klage erholen soll, so wird sie gar häufig bedauern, dass sie einem solchen Mann sich je versagt habe. Wenn sie nun dann darauf aus ist, all mein Leid zu beenden, so ist mir selbst die Liebe gleichgiltig, und ich tauge ihr vor Alter nicht. Was will sie dann noch von mir? Jetzt aber ist es noch Zeit, ihr zu dienen, wenn sie mir hold sein will." Man beachte den hübschen Gegensatz *swenn ab ich mîn klagen läze sin ... sô muoz si vil dicke klagen.* Neben dieser Fassung des Liedes hat es nun, wie mir scheint, eine zweite gegeben, die aus einer mehr resignirten bitteren Stimmung hervorgegangen war. Hier verzichtet der Dichter auf jeden Versuch, die Dame umzustimmen, liess deshalb die vierte Strophe (186, 7) fort, nahm daraus aber, was für die neue Gedankenreihe noch passend war, und bildete daraus den Abgesang der dritten Strophe (186, 5. 6). Der alte Abgesang der dritten Strophe (186, 17. 18) wurde zu dem Schluss der neu hinzugedichteten Strophe gemacht, jedoch der neuen Stimmung gemäss umgebildet. Da es dem Dichter nämlich jetzt nicht mehr darauf ankam, durch seine Auseinandersetzung die Dame zu gewinnen, wurden einige heftige Ausdrücke, die in der ersten Fassung bestimmt waren, die Geliebte zu treffen und um-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zustimmen, beseitigt: statt *ir lîp moht ie versagen* wird jetzt *ir hulde moht ie versagen* eingesetzt, und auch die Aenderung *von schulden klagen* für *vil dicke klagen* sowie *sô getriuwen man* für *alsô gevüegen man* zeigt, dass die Heftigkeit des Dichters einer mehr schmerzlich entsagenden Gefasstheit gewichen ist. Der Gedankengang in der neuen Fassung war nun von 186, 5. 6 an der: „wenn ich jetzt mit meinen Klagen aufhöre und mich dafür, was ich seither versäumt habe, an ihr entschädigen soll, so bin ich alt und ein Weib hat übel an mir getan." Nun folgt ein Ausfall gegen sie, die ihn so lange hat harren lassen; 186, 13 hat C nur *ê*, man kann also statt *daz* ein *ab* einsetzen, *ê si ab:* „bevor sie aber sich mir treu erweist, sterbe ich. Aber dann wird sie auch alt sein, und man wird sie ungern sehen; dann wird sie allen Grund haben (*von schulden*) zu klagen, dass sie einem so ausharrenden Mann (*so getriuwen man*) ihre Huld (*ir hulde*) je versagen konnte." Die zweite Bearbeitung des Liedes liegt in C vor, doch hat C auch die ihr fehlende Schlussstrophe der ersten Bearbeitung (186, 7) aus dieser hinzugenommen, sodass eine Mischung zweier Recensionen entsteht.

186, 9 liest A *sô ist mir lîp unmære*, C dagegen *wîp*. Dass *lîp* keinen Sinn gibt, zeigt *und ander spil*. Aber auch an der Richtigkeit der Lesart von C werden einige Zweifel erweckt: *ander spil* kann kaum etwas Anderes sein als Minnespiel, und das kann doch *wîp* nicht als ein *ander spil*, als etwas Anderes gegenübergestellt werden. Auch würde, wenn *wîp* die ursprüngliche Lesart wäre, ein Schreiber an ihr nicht Anstoss genommen haben, da sie ja ungefähr den passenden Sinn gibt. Wol aber konnte er, wenn er das sinnlose *lîp* vorfand, *wîp* einsetzen. Wenn man das Vorhergehende *sô siz nu wenden wil diz leit* ansieht, so kommt man darauf, einen Gegensatz für *leit* zu erwarten und für *lîp liep* zu vermuten. „Sie zögert so lange, mein Leid zu enden und mir Liebes dafür zu geben, bis mir schliesslich *liep und ander spil* gleichgiltig ist." *ander spil* ist dann etwa soviel als Minnelohn und die Steigerung von *liep*.

186, 19.

Nur in C überliefert. V. 33 *der werke bin ich frî* vgl. Heinrich v. Freiberg Tristan 867 *ouch gienc Îsôt, Tristandes trût, die mit dem namen was ein brût und noch der werke was ein maget.*

Darauf folgt C 160—183, eine Reihe von Strophen, in denen C auf dieselbe Quelle wie A zurückgeht, und die in MF. zum Teil unter Rugges Lieder aufgenommen sind. Dass einige davon Reinmar gehören, wurde oben gesagt (S. 190 ff.).

109, 9.

Von diesem Ton sind die ersten beiden Strophen in AC, E unter Reinmar, in B unter Hausen, die dritte in C und E unter Reinmar, in B unter Hausen überliefert, die vierte steht in A und E unter Reinmar, in C einmal unter Rugge und einmal unter Reinmar, die fünfte (110, 8) in C und E unter Reinmar, die letzte (110, 17) in C einmal unter Rugge und einmal unter Reinmar. Wie auch die Varianten beweisen, gehen A und C auf eine Quelle zurück; denn die B und C gemeinsamen Fehler

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beruhen auf Zufall, beweisen also nichts für eine Gemeinsamkeit der Vorlage. Es haben also B und C zwei volle Stimmen. E scheint A näher zu stehen, als einer der andern Handschriften, wenigstens teilt es 109, 18 mit A das fehlerhafte *ze* und 109, 19 die Auslassung des *doch*. Aber auch hier freilich kann der Zufall walten. — 109, 18 ist natürlich unzweifelhaft *von dirre sumerzît* mit B und C zu lesen, ebenso muss man 109, 20 der Autorität dieser beiden unabhängigen Handschriften folgen und *âne nît* lesen, was auch besser dem Zusammenhang entspricht, da sowol 109, 22 wie 109, 27. 31 von Missgünstigen die Rede ist. — 109, 25 wird man wol mit PAUL die allerdings starke Kürzung *dienn* annehmen müssen; dann ist das handschriftliche *und lob ez* beizubehalten. 109, 13 haben BCE *swære*, was einzusetzen ist. 109, 11 will PAUL (a. a. O. S. 535) ein Komma hinter *daz* setzen. Aber dann wäre, wie er selbst zugibt, das *kan* für *kunde* auffällig. Ferner aber sollte man doch dann *der ich enheinen trôst* u. s. w. erwarten, auf *sorge* bezogen, oder mindestens bei *sorge* einen Zusatz wie *umbe daz*, auf den *des* gehen könnte. Endlich aber widerstreitet PAULS Auffassung dem von der Situation geforderten Sinn: die Sinne können dem Dichter nicht geraten haben, die Sorge um Unerreichbares, was doch nur die Gunst der Herrin sein kann, aufzugeben; denn dann müsste er ja schon den Winter hindurch darum vergeblich geworben haben. Es soll aber gerade dargestellt werden, wie ihm, als er beim Beginn des Sommers in seiner *besten fröide saz* und Pläne für den Sommer schmiedete, plötzlich ein Liebeswahn alle Vernunft und deren Ratschläge über den Haufen geworfen habe. Die *swære*, die fahren zu lassen, die *sinne* rieten, ist nicht Liebeskummer, sondern die vom Winter verursachte Unlust und trübe Stimmung. Man hat 109, 11 so zu erklären: „da gab mir meine Vernunft einen Rat, für den ich mir keinen Ersatz zu geben vermag." 109, 12 greift eigentlich vor, indem bereits gesagt wird, dass er den guten Rat nicht befolgt habe und in Folge dessen in eine Lage gekommen sei, für die er sich keinen *trôst* zu geben vermag. Man kann deshalb 109, 12 in Parenthese schliessen. C hat diesen Vers gar nicht verstanden und ändert ganz frei. 109, 34 ist, wie PAUL richtig bemerkt, mit C *hân* zu lesen, B hat den unreinen Reim, der aber ganz unanstössig ist, beseitigt.

110, 3 haben AE *daz bôt ich*, was PAUL (a. a. O. S. 535) aufnehmen will. Mir scheint das Präteritum dem Sinne der Strophe zu widersprechen. Wenn man 110, 3 *bôt ich* schriebe, so würde dadurch ein Gegensatz zum Präsens *ich wil in iemer fröide mêren* bezeichnet werden, der sinnlos ist; denn Beides, das *zêren biuten* und das *fröide mêren* ist absolut gleichbedeutend. Auch weiss ich nicht, wie man das Präteritum *bôt* mit dem Präsens *lobe* 110, 1 vereinen will. A und E haben den Sinn der Strophe nicht verstanden; E geht in der Aenderung noch weiter und schreibt auch 110, 1 das Präteritum *lobt*. Das Missverständnis mag das *doch* in 110, 1 verursacht haben, das ich für einen alten Fehler halte; ich glaube, es muss *noch* heissen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

187, 31 ff.

Die drei Strophen dieses Tons sind in AC überliefert; 188, 31 (nur in A) wird ihnen dem Ton nach ganz gleich, wenn man 189, 3 für *sîn wesen* setzt. Ein äusserer Grund für die Zusammengehörigkeit der vier Strophen besteht in der Responsion zwischen 187, 38 *baz fuogte si mir heiles tac* und 188, 38 *wê wanne kumet mir heiles tac?* Will man sie nicht für unbeabsichtigte zufällige Uebereinstimmung des Ausdrucks halten, wogegen ihr Erscheinen an gleicher Stelle der Strophe spricht, so muss man irgend eine innere Beziehung gerade dieser beiden Strophen annehmen. — Alle vier Strophen lassen sich nicht zu einem Gedicht mit befriedigendem Gedankengang vereinigen. Und noch Eins ist zu erwägen. Die erste Strophe 187, 31 zeichnet sich vor den übrigen durch inneren Reim aus, wie E. Regel (Germ. 19, 175) bemerkt hat. Zu den drei inneren Reimen der Stollen *muoz — ich — ie: gruoz — mich — vie* hat man noch als vierten *sange* (V. 32): *lange* (V. 36) hinzu zu fügen, was Paul (a. a. O. S. 516 Anm.) richtig hervorhebt. Paul irrt nur darin, dass er *sange: langen* lesen will. Ein solcher Reim ist Reinmar auf keinen Fall zuzutrauen; denn das Verklingen des auslautenden *n* beschränkt sich im ältern alemannischen Dialekt auf den Infinitiv (vgl. Weinhold Alemann. Gramm. § 350. 370; Mhd. Gr. § 197). Es ist mit A *lange* zu lesen, als Adverb zu *niuwen* gehörig. Diese Strophe 187, 31 muss nun doch offenbar, da sie sich formal vor den andern auszeichnet, auch inhaltlich für sich stehen. MF. 100, 12 ff. sind zwei Strophen als ein Gedicht für sich von den übrigen Strophen desselben Tons durch inneren Reim unterschieden; Gleiches ist auch hier von 187, 31 zu erwarten. — Ich will hier eine Vermutung nicht zurückhalten. Vielleicht bestand das ursprüngliche Gedicht aus 188, 31 ff. als erster, 188, 5 ff. als zweiter und 188, 18 ff. als dritter Strophe, von denen die ersten beiden Strophen durch die Wiederholungen *leide* (188, 13) — *herzeleides* (188, 6), *riuwe* (188, 34) *riuwen* (188, 36) *riuweclîchen* (188, 17) enger verbunden sind. Auf die Aufforderung der Dame, zu singen (187, 35 *ir gruoz mich vie, diu mir gebôt* u. s. w.) wiederholt der Dichter sein altes Lied (187, 31 *nu muoz ich ie mîn alten nôt mit sange niuwen*), schickte ihm aber eine Einleitungsstrophe voraus, die sich im letzten Vers des Abgesangs auf den gleichen Vers der früheren ersten Strophe (188, 38) bezog, diese selbst aber ersetzte, so dass sie in C gar nicht mehr erhalten ist.

189, 5.

Die erste Strophe steht auch in e aus derselben fehlerhaften Vorlage, aus der AC geschöpft haben. Die letzte Strophe steht nur in C. Für Str. 189, 23, die offenbar verderbt ist, befriedigt die Herstellung in MF. nicht. Was soll 189, 24. 26. 27 in dieser Gestalt heissen? Paul hat (a. a. O. S. 545) seine Emendation dieser Stelle auf die Aenderung der Interpunction in 189, 26 beschränkt, im Uebrigen setzt er für alle Aenderungen Haupts wieder die handschriftliche Ueberlieferung ein. Dass seine Erklärung der Stelle einen nur einigermassen befriedigenden Sinn gibt, kann ich nicht finden. Ich glaube, der Gedanke, den er in den

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Versen sucht, Reinmar wolle sich und sein unerschütterliches Werben der Liebe derer entgegensetzen, denen stets Glück ohne Leid widerfährt und die deshalb, leicht befriedigt, auch leicht treulos werden, dieser Gedanke liegt gar nicht darin. Wenigstens weder passt dazu das *wan* 189, 25 noch die drei letzten Verse. Ich glaube vielmehr, dass das *sanfte stillen* nicht tadelnd gemeint ist von Treulosen, sondern lobend von unglücklich Liebenden, die auch durch die kleinste Freude, durch die kleinste Gunst sich befriedigt fühlen, von den weichen Seelen, die im Leiden Genügsamkeit gelernt haben. Danach schlage ich folgende Herstellung vor:

deich si reine allez (als Ergänzung der Lücke) *noch sô stæte minne;*
wan daz si sint vil lihte dâ ze stillen,
dien leit âne liep geschiht, als ich es sinne.
sô verliuse ich mîner fröiden vil,
sît diu guote mich niht sanfte stillen wil.

„Ich bin nicht töricht mit meinem wolüberlegten Entschluss, dass ich sie, die Reine, immer noch (obwol sie mich nicht erhört) so treu minne; nur sind (was diejenigen, welche mir deswegen Torheit vorwerfen, bedenken sollten) die gar leicht zufrieden zu stellen, denen sonst nur Leid ohne Freude zu Teil wird, wie ich glaube. Unter diesen Umständen verliere ich zwar meiner Freuden viel, da mich die Gute so ohne weiteres (mit Gewährung ihrer Gunst: *sanfte*) nicht befriedigen will, aber wenn auch mein Dienst so vergeblich dahinschwindet, so bin ich doch noch mit meinem Loose zufrieden; denn Eine erfreut mich durch meine Gedanken an sie oftmals. Deshalb will ich auch alle Frauen ehren."

189, 38 hat Haupt das überlieferte *gedinget* wol deshalb in *gedinge* geändert, um völligen Gleichklang mit dem im vorhergehenden Verse angeführten Sprichwort zu erlangen, wodurch die Nutzanwendung deutlicher wird. 190, 2 scheint mir der dann nötige Conjunctiv recht am Platze. Wichtiger aber ist wol noch ein anderer Grund, der für Haupts Aenderung spricht: *ich hân gedinget* kann des Zusammenhangs wegen gar nicht stehen. Freilich auch *ich hân gedinge* ist noch nicht befriedigend, so lange dabei *ie* steht. 189, 32 ist ausdrücklich gesagt *ez bringet mich in zwivel eteswenne*, er hat also doch manchmal die Hoffnung sinken lassen. Wie kann er sechs Verse darauf sagen, er habe *ie* „stets" *gedinget?* Der Vers 189, 38 muss durchaus einen Vorsatz für die Zukunft enthalten, der im Gedächtnis an das eben angeführte Sprichwort (189, 37) gefasst ist. Aber bei einer in die Zukunft reichenden Handlung kann nicht *ie* stehen: vielleicht hat der Vers gelautet *dés hab hin zir hulden die gedinge*, wodurch auch trochäischer Rhythmus wie in den entsprechenden Versen hergestellt wird. Zur Auslassung des persönlichen Fürworts vgl. 161, 12; 174, 16; 183, 6; 188, 16; 192, 6. Geändert und das Pronomen eingesetzt haben bCE auch 161, 12. Auch das seltene stf. *diu gedinge* mag zur Aenderung Veranlassung gegeben haben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

190, 3.

In AC, die erste Strophe auch in e überliefert. 190, 14 haben AC *trôst bî wâne*, was PAUL aufnehmen will. HAUPT stellt gegen die Hss. *um wân bî trôste*. Anstössig ist aber das causale *wande*. 190, 11. 12 kann doch nicht eine Folge von 190, 13 sein. Es ist hier vielmehr das wünschende *wan* gleich *utinam* gemeint, das mit dem Conjunctiv Präteriti verbunden wird (Mhd. Wb. III, 500 a, 7 ff.). Hinter *anderswâ* also ein Ausrufungszeichen, vgl. 174, 30. 33. Er wünscht, dass sie gleiche Liebesnot empfände, wie er. Diesen Wunsch spricht auch Walther 40, 37 aus. 190, 14 ist dann die überlieferte Stellung *trôst bî wâne* beizubehalten und zu übersetzen: „dann (wenn nämlich sie von Liebe gepeinigt wird) müsste da doch auch Trost zu dem Wahn hinzukommen (den er natürlich bringen würde). Soll man es also (d. h. Wahn ohne Trost) leiden, so bin ich nicht recht bei Sinnen (nach *verdâht* stärkere Interpunction); aber es ist . . ." e hat noch eine Strophe (e 352) desselben Tons, die wol echt sein kann; s. MF. S. 306: sie ist im Wesentlichen aus derselben Situation herausgedichtet wie 190, 13—26. Ueber 190, 27 ist bereits geredet. 191, 3 ist fehlerhaft im Reim MF. S. 307.

Ob 191, 7—33

von Reinmar ist, wird durch die Stellung in C unmittelbar hinter dem Reinmar-Ruggeschen Liederbuch, durch die romanische Reimhäufung, den innern Reim, den allerdings auch Reinmar hat (vgl. BARTSCH German. 12, 135, REGEL German. 19, 175, PAUL a. a. O. 516) und durch die volksmässige Verwendung des Naturgefühls am Schluss der dritten Strophe sehr zweifelhaft.

191, 34.

Die drei ersten Strophen nur in C, die letzte auch in A unter Reinmar dem Fiedler. 192, 9. 10 gibt so, wie die Ueberlieferung in C ist, keinen Sinn. Vorher hat Reinmar gesagt, er sei, obwol er so tief leide, froher gestimmt als mancher Andre, der glücklicher sei, aber, fährt er fort, *deste unstæter bin ich niht:* „darum bin ich nicht unstäter, nicht unbeständiger, nur dass ein sinnig Herz sich zu fassen wissen soll" — so sollte man doch erwarten. Statt dessen steht aber das Gegenteil: *wan daz ein sinnic herze sich beklagen sol des im geschiht.* Sollte etwa *sich betragen* zu lesen sein? Das Verbum heisst im mhd. „in einer bestimmten Verfassung leben" und wird so auch mit dem Genetiv verbunden: *wes si sich betrageten; sich des rehten betragen*, s. Mhd. Wb. III, 77 b. Dann hat es die Bedeutung „sich womit behelfen, begnügen", die hier sehr gut passen würde, z. B. Herrand v. Wildonie (KUMMER IV, 10): *ich bin . . . schœne und edeles lîbes; sol ich dd bî des wîbes mich betragen, diu hie lît, sô het ich gar mîne zît verzert mit swachen dingen;* MSH. III, 24 a *daz ich mit kranken gâben mich vil lützel kan betragen;* vgl. SCHMELLER Bair. Wb.² I, 655 und D. Wb. I, 1708.

192, 25.

Nur in C überliefert. Mit *in* und *er* 192, 33. 34 ist der Geliebte gemeint. V. 32 heisst „wenn doch Einer sich meiner annähme", es kann

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gleichfalls auf den Geliebten gehen. Zu *huote* vgl. 193, 35 *der mîn schône huote.* 193, 8 und 11 ist metrisch auffällig, s. HAUPT MF. S. 307; PAUL a. a. O. S. 520.

193, 22.

In C und E überliefert aus gemeinsamer Quelle. Die Echtheit zu bezweifeln, scheint mir trotz E. SCHMIDTS gegenteiliger Ausführungen (a. a. O. S. 70) kein Grund vorhanden zu sein. Der Auftakt ist in diesem Ton mehrfach unregelmässig behandelt.

194, 18.

Nur in C überliefert. E. SCHMIDT (a. a. O. S. 70) glaubt dies Lied wegen seiner Lebhaftigkeit und Bildlichkeit Reinmar absprechen zu müssen. Es ist nicht zu leugnen, dass es von seiner gewöhnlichen Dichtungsart absticht. Aber warum sollte man einem Dichter, der so innige Gedichte voll so warmen Lebens, wie den Klagegesang auf Leopold, geschaffen hat, nicht auch diese Strophen zutrauen? Rugge sie zuzuweisen, dazu hat man auch nicht den allergeringsten Anhalt. Schlusssätze wie 194, 25. 33 hat auch Reinmar, z. B. 174, 9. 16. 23. 30. 37; 201, 18. 25; 201, 38; 202, 6. 12. 18. 24. Das sogenannte Asyndeton 194, 32 (in Wirklichkeit ist es aber gar keins, sondern die antithetischen Sätze sind durch *nu* verknüpft) beweist auch nichts gegen Reinmar, da auch er wirklich asyndetische Antithesen hat, z. B. 164, 7 *ich diende ie: mir lônde niemen.* Das Bild, dass die Liebenden sich einander im Herzen wohnen, hat auch Reinmar, z. B. 171, 27. Gegen ihn könnte nur die Anapher *lâ stân! lâ stân* sprechen, ebenso die directe Anrede der Frau. An 194, 33 klingt 193, 20 an.

194, 34.

Die erste Strophe dieses Tons hat C nur unter Reinmar, C^1 227, die andere (C^1 228) auch unter Meinloh von Sevelingen als erste eines zweistrophigen Liedes (MF. S. 233), C^2 Milon 13. Die zweite Strophe (195, 3) ist von der ersten in der ersten und dritten Zeile um eine überschüssige Hebung verschieden, stimmt aber der Form nach mit der nur unter Milon überlieferten Strophe C 14 (MF. 233). Da nun C^1 228 (195, 3) dém Sinne nach mit C^1 227 (194, 34) nicht zusammenhängt, dagegen vor C Milon 14 durchaus am Platze ist, so wird man wol C^1 227 als selbständiges Gedicht fassen, dagegen C^1 228, C^2 13 und C Milon 14 zu einem zweistrophigen Liede vereinigen müssen. Dann hat man natürlich auch keinen Grund, die erste und dritte Zeile anzutasten. Alle drei Strophen werden wol Reinmars Eigentum sein. Die letzte Zeile von C^2 13 und C^1 228 ist zu schreiben *der fröide der ir güete wunder geben kan.*

195, 37.

Nur in C. Sicher unecht: die Volkstümlichkeit, besonders in 195, 37—196, 12 (s. UHLAND Schr. 3, 404) und 196, 22, das Naturgefühl (196, 23) ist Reinmar nicht eigen.

196, 35.

Die erste und dritte Strophe nur in C und E, die zweite auch in m unter 'Walter' (1), aus derselben Quelle, wie E. Es stehen sich also C und E (für die zweite Strophe Em) gegenüber. HAUPT hat C zu

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Grunde gelegt, aber, wie mir scheint, mit Unrecht. 196, 36 würde die von HAUPT aufgenommene Lesart, die C hat, den Sinn geben: nur dann war mir herzliche Freude ebenso nötig, als jetzt, wenn mir Sorgen heimlich weh taten. Das ist doch wahrlich unmöglich der Gedanke, den Reinmar hier hat aussprechen wollen. Weit angemessener ist die Ueberlieferung in E, wo 196, 36 ein selbständiger Satz ist: *mir tuot ein sorge tougenlîchen wê.* Auch 196, 37 lautet in E ansprechender: *dâz muoz sîn an mir vil ünverwändelôt*, nach C haben wir hier jambischen Rhythmus im Widerspruch zu den entsprechenden Versen der übrigen Strophen. Offenbare Fehler hat dann noch C 197, 6 *dar umbe* für *des* Em, 197, 7 *swie sô si* für *swie si* Em, 197, 10 *des daz* für *daz* E, 197, 11 *gesage* für *sage* E. Auch 197, 13. 14 scheint mir die Lesart in E dem Zusammenhang entsprechender: man hat sich nach 197, 10 doch über das allzu überschwängliche Lob, das er der Dame spendet, aufgehalten; dazu passt, was E hat, *und liezen loben mîne frowen mich* besser als das sehr nach einer aus Reimnot entstandenen Wendung aussehende *und liezen mîne frowen gân.* Das ist für Reinmar viel zu wenig gewählt. Dem gegenüber hat E nur einen offenbaren Fehler: 197, 12 *wenne lât si.* Wo es sonst fehlerhaft ist, hat entweder m das Richtige bewahrt, oder der Fehler ist ohne Bedeutung wie 197, 2 das *ir* und 197, 7 das *mir*. Es ist also E zu Grunde zu legen.

Die beiden Strophen E 254 m Walt. 2 und E 256 sind wol kaum von Reinmar (MF. 310).

198, 4.

Nur in C. Der grammatische Reim macht die Echtheit sehr zweifelhaft.

199, 25 hat C aus einer E sehr nahe stehenden Quelle. Das Lied ist sicher unecht, wie Form und Inhalt gleichmässig beweisen.

201, 33.

Die erste Strophe in E, die übrigen ausser der vierten auch in m unter 'Walter'. Die erste Strophe hat mit den übrigen dem Inhalt nach nichts zu tun, die vierte ist nur eine Ausführung des Schlussverses der vorhergehenden 202, 12 *daz mich âne sî nieman getœsten mac.* Da beide in m fehlen, also auch wol in der gemeinsamen Quelle nicht standen, hat man 202, 13 als später hinzugedichtet, Str. 201, 33 aber als selbständig zu betrachten.

Von den folgenden Strophen in e hat HAUPT vier, e 346—49, in den Text aufgenommen, wie ich glaube, in richtiger Auswahl. Bei allen übrigen ist die Unechtheit sehr wahrscheinlich.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REGISTER.

Adelnburg, Engelhart von 21. 53 f. 63.
Albrecht s. Johansdorf.
Anapher 89. 94. 96. 103 A.
anderunge (Mutation) 180.
Anrede: an die Geliebte 75 ff., bei Walther 110; an die Hörer 29 f. 82 ff.
Anreimung des Abgesangs bei Walther 20. 121.
Antithesen 66 ff., bei Walther 105. 109. 110. 113. 120; antithet. Parallelismus 92 ff., bei Walther 116.
ἐπὶ κοινοῦ 65. 95.
Asyndeton 65. 97. 98. 113.
Aue s. Hartmann.
Augenausstechen 58.
Ausrufe 75. Anrufung Gottes 75. 118 f.

Berngер s. Horheim.
betragen, sich 228.
Bligger s. Steinach.
Botenlieder 78. 80. 81.
Brechung des Satzes durch den Vers 121.
brief 163.
Burkart s. Hohenvels.
Buwenburg, der von 114 A. 131.

cantores (Gegensatz *musici*) 175.
cantus firmus (*schanter*) 180.
Carmina Burana und der deutsche Minnesang 155 ff. Walthers Verhältnis zu ihnen 168 f. — Auslassung der Senkung 156. Tonloses *e* als Schlusshebung 157. Mittel- und Cäsurreime 159 f. Strophenformen der CB. stimmen mit Minnesängerstrophen 165 ff. Otfriedstrophe 157. 158. Sechszeilige Strophe 158.
Causalsätze 56 f.
Chiasmus 62. 87. 95. 100.
Conditionalsätze 57 ff. 65, bei Walther 102. 105. 107. 109. 113. 116. 118. 121. 123.
Consecutivsätze 57.
Consonanzen (vollkommene und unvollkommene) 177 f.

Daktylen: bei Walther 18 A. Ursprung 19.
Dichterbegriff im Mittelalter 27 f. 82 ff. 170. Gelegenheitsgedichte 76; dichterischer Nachruhm 30 A. Dichter gottähnlicher Schöpfer 32.
Dichtung und Wahrheit im höfischen Minnesang 24 ff. 82 ff.
dienestman 97 A.
Dietmar s. Eist.
Dilemma 62.
discantus, discanter 178. 180.
Doppelgliedrige Ausdrücke 88 ff.
Dorfpoesie, höfische 129 f. 170 ff.
Duett 62. 93.

eigen 97 A.
Eilhart von Oberge: Monolog der Isalde von Einfluss auf den Minnesang 69. 74. 119, auf die Frauenlieder Hausens und Reinmars 120.
Einschränkung 63.
Eist, Dietmar von 16. 18. 43. 77 A. Wechsel 80. — 32, 13—33, 6 : 80; 38, 32—39, 17 : 80; 39, 30 : 77 f. — 36, 5—33 wird Reinmar zugewiesen 186.
Engelhart s. Adelnburg.
Eschenbach s. Wolfram.

Fahrende: ihr Einfluss auf die Anfänge des Minnesangs 59. 67. 72. 83; im Dienst adlicher Minnesänger 46; ihre Abstufungen: ohne Pferd 7, in Wirtshäusern 138, nehmen getragene Kleider und sind ausgeschlossen vom höf. Minnesang 131; ihr Emporsteigen im 13. Jahrh. 128. 131. 133 ff., Unterschied zwischen oberdeutschen und nichtoberdeutschen 134.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fenis, Rudolf von: poetischer Charakter 40. Stil 56. 57. 90 ff. — 82, 39: 63 A; 81, 30: 91; 84, 10: 90.
figûret 181.
Fleck, Konrad: Flore 3740: 74.
Frauenlieder, volkstümliche und höfische 75 ff; vielstrophige Hausens, Reinmars, Walthers 16. 119. 120.
Frauenlob 135 f. 180 ff.
Freude als veräusserlicher Gegenstand 106 f. und A. 35.
Friedrich s. Hausen.
Friedrich der Knecht 133 und A.

gebûre 171 f.
Gedanken = Liebesgedanken 145 ff.
Gedrut 116.
Geistliche Dichtung von Einfluss auf Johansdorf 42. 84. 92. 114, auf Morungen 48 ff., Rugge 84. Polemik gegen den Minnesang 49.
Geltar 131 und A.
Gervelin, Meister 139. 175.
Gestirne als Bild der Geliebten 48 f.
Gnomik der Fahrenden wirkt auf den Minnesang 59. 67. 72. 83; von Walther fortgesetzt 129.
Gold in Edelsteinen 144.
Gottfried von Strassburg musikalisch gebildet 179 f.
Gregorianischer Gesang 176. 181.
Guidonische Hand 139. 174 ff.
Gutenburg, Ulrich von: poetischer Charakter 37 f.; abhängig von Hausen 37. Stil 64. 68. 89. — 78, 15: 89.

Hadamar s. Laber.
Hartmann von Aue: poetischer Charakter 52 f. Datirung des Kreuzlieds 52. Stil 65. 100; ahmt Reinmar nach 53. 104. 120 A; von Einfluss auf Walther 104. 106. — 205, 1: 100; 211, 27: 100.
Hartwic s. Rute.
Hausen, Friedrich von: poetischer Charakter 35 ff. Stil 57. 61. 62. 63. 64. 65. 68. 69. 71. 88 f. Frauenlied 78 (beeinflusst von Eilhart und Veldeke 120). Wechsel 80. Seine Schule (Gutenburg, Horheim, Bligger) 37 ff.; wirkt auf Reinmar 119 f.
heimesuoche 45 und A.
Heinrich s. Morungen, Rugge, Veldeke.
Herz wird verzärtelt 26; im Herzen wohnen 114 ff.
Hexachorde 174.
Höfisches Wesen 25 f. 68. 102. 104. 106. 112. 113. 149 A. 66. — Reaction dagegen 125 f.
Hohenvels, Burkart von 127 f.
Horheim, Berngер von: poetischer Charakter 38; Nachahmer Hausens 38. Stil 89 f. — 114, 7: 70 A. 22.
Hugo von Trimberg, Renner 1504: 172 A. 19558: 50.
Humor 35. 36. 37. 51. 93. 148 f.

jagen (*tagen*?) 45. 215.
Johansdorf, Albrecht von: poetischer Charakter 41 f.; beeinflusst von der geistlichen Dichtung 42. 84. 92. 93; Frauenlied 78. Stil 57. 75. 92 f.
Jung werden durch den Anblick der Geliebten 144 f.

Kanzler, der 137.
Kelin, Meister 135.
kêre (musikal. Kunstausdruck) 182.
Kirchentonarten 176. 181.
Kolmas, der von 94.
Konrad v. Würzburg 31. 137.

Laber, Hadamar von 26.
leben = sich benehmen 60.
Lichtenstein, Ulrich von 25. 74. Frd. 149, 7 nachgeahmt von Hadamar von Laber 26.
liute 195.

Marner, der, Repräsentant der aufstrebenden Fahrenden des 13. Jahrh. 134 136; dichtet deutsch und lateinisch 166; musikalisch gelehrt 139. 175; wird angegriffen von Rumslant und dem Meissner 138 f.; Vocalspiel 168.
Meinloh v. Sevelingen 83. Stil 59. 64. 77. 86 f. — 13, 24: 58.
Meissner, der 138.
Mensuralmusik 181.
MF. 3, 1: 33 und A.; 4, 17: 80 A.; 39, 30: 77.
min diep (*morder* u. s. w.) 141 f.
Minne raubt die Sinne 122. 145. Minneschule 104. 103 A.
Minnesang, höfischer: Unterschied zwischen dem des 12. und 13. Jahrh. 134; volksmässiger 24. 129.
Morungen, Heinrich von: Lebensverhältnisse 46; poetischer Charakter 47 ff.; von der geistlichen Dichtung beeinflusst 48 f.; stimmt mit Wolfram überein 49 A. 114; seine Lieder von Spielleuten vorgetragen 46; Duett (130, 31) 82; Tagelied 82; nachgeahmt von Neid-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hart 48, vom tugendhaften Schreiber 50 A. — Stil 65. 96 ff. — 125, 26: 50; 127, 34: 50; 130, 20: 97 A.; 138, 17: 99; 139, 19: 99.
musica ficta 176.
Mutation 180.

Nachtigall singt nur so lange sie liebt 50 und A. 18, ihr verschiedener Charakter in lateinischer und deutscher Lyrik 162.
Natur: Bilder 38. 48 ff. Beseelung 48. Naturreingang 33. 38. 42. 110. Naturgefühl 36. 47. 123, tritt im adlichen Minnesang des 12. Jh. zurück, herrscht im 13. Jahrh. vor 134.
natûret 181.

Oberge s. Eilhart.
Opposition gegen die einseitig höfische Lyrik 127 ff.
organum, organieren 179. 180.
Oxymoron 70. 92. 93. 117.

Parallelismus 85 ff. 116.
Parataxe 55 f., bei Reinmar 45.
Parenthesen 104 f. 116. 123.
Parodie des Minnesangs 114 und A. 116. 127. 133.
Perioden 64 f., bei Walther 116. 123.
Personificationen 42. 102. 106. 110.
poetae (pôëten) 177. 182.
prîme (musikal. Intervall) 177.

quadrieret 181.

Rationalismus 74.
Rechtssprache 34. 45 und A. 58. 97 A. 122 A. 141 f. 215.
refloit 180.
Regensburg, Burggraf von 166 f.
Reinmar der Alte: Name, Herkunft 3. Lebenszeit 4. Lebensstellung 4. 8 ff. Zwei Perioden seines Dichtens 44. Nachgeahmt von Hartmann 53, Wachsmut v. Kunzich, Walther v. Klingen, Lichtenstein 74. 208, Gottfried v. Neifen 208, Hugo von Werbenwag 215. — Frauenlieder 78. Wechsel 81. Bilder aus der Rechtssprache 45 und A. 215. Sprichwörtliches 192. 199. Stil 61. 62. 63. 64. 68. 70. 71. 73. 74. 75. 93 ff. — Metrisches 5; Reimkunst 5. 198. 226; Töne Reinmars nachgebildet von Walther 20. 105. 108. 111. 113. 116. 118. 119. 143. 169, entlehnt von Hartmann, Engelhart v. Adelnburg 21. 167. — Vermischung Reinmarscher Strophen mit denen Rugges 190 ff.
Reinmar von Zweter 98. 103 A. 194.
Responsion 88 ff., bei Walther 117 f.
Revocatio 71 f., bei Walther 102.
Rietenburg, Burggraf von: Stil 59. Metrisches 158.
Rugge, Heinrich von: poetischer Charakter 43. Frauenlied 78. Wechsel 81; beeinflusst von geistlicher Dichtung 84. Stil 56. 84. 93. Vermischung seiner Strophen mit Reinmarschen 190 ff. — MF. 109, 9: 224; 110, 8: 198.
Rumslant, Meister 7. 138. 139.
Rute, Hartwic von: poetischer Charakter 42.

sælic 68. 103.
schanzûne (chansons) 179.
schuollist 179.
schüpfen 46 A.
Sevelingen s. Meinloh.
Sigeher, Meister 134.
slüzzel (claves) musikal. Kunstausdruck 180.
Sonnenburg, Friedrich von 135. 136.
Sphärenmusik 181.
Spielleute s. Fahrende.
steigen, staige (elevatio) musikalischer Kunstausdruck 179. 181.
Steinach, Bligger von 39. Stil 92.
Steinmar 114.
stimmen (voces, Solmisationssilben) 180.
Strahlende Frauenschönheit 49 und A.
strôwe, schapel von 128 A.
süeze arebeit 117. 147.
Symmetrie 98. 217.
symphonie 179.

Tagelieder 77 A. 82 und A.
Temporalsätze 56.
terze (musikal. Intervall) 177.
Trennung zusammengehör. Satzglieder 65. 92. 95. 196.
Trimberg s. Hugo.
tugendhafte Schreiber ahmt Morungen nach 50 A. 18.

Ulrich s. Gutenburg, Lichtenstein.
usus 175.

Veldeke, Heinrich von: poetischer Charakter 33 ff. Frauenlieder 78. Stil 56. 57. 59 ff. 87 f. Monolog der Lavinia in der Eneide 74. 120. — MF. 63, 35. 36: 59 ff.; 66, 13: 59; 68, 4: 60.
vellen, velle (depressio, depositio) 179. 181.
Vogelgesang als Vocalmusik gelehrt geschildert 178. 180.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Walther von der Vogelweide: Geburtszeit und Beginn seines Dichtens 6 ff. Der erste Fahrende, der höfische Minnelieder dichtet 83. 131. Volksmässiges in seiner Dichtung 28. 129. 144 f. 146. 169. 170. Verhältnis zur höfischen Dorfpoesie 170 f. Die Musik seiner Lieder 179. 180. — 39, 1 : 168; 39, 11 : 15 f. 169; 46, 32 : 12; 47, 36 : 151; 48, 38 : 150; 49, 12 : 14; 49, 25 : 15; 50, 35 : 15; 52, 25 : 14; 75, 25 : 168; 111, 37 : 204.
wân 109. 117.
wandelieren (*variare*), musikal. Kunstausdruck 179.
Wechsel 79 ff. 109 ff., Walthers 109 ff. 147 ff.
Wechselrede, kurze 82.
Wernher, Bruder 135.
Wiederholung 84 ff. 40, bei Walther 103. 106. 116. 119.
Wolfram v. Eschenbach 49 A. 82 A. 114. Gegensatz zum Höfischen 126.

Zweter s. Reinmar.
Zwiereimigkeit bei Walther 107.

Manuldruck von F. Ullmann G. m. b. H., Zwickau Sa.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUFSÄTZE
ÜBER DIE MITTELHOCHDEUTSCHE LIED- UND SPRUCHDICHTUNG

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eine Geschichte der Minnesänger.

Deutsche Literaturzeitung, 1898, 19. Februar. Sp. 271—278.

Die Erforschung des Mittelalters steht durch ihre Zersplitterung weit zurück hinter der Wissenschaft vom klassischen Altertum. Alte Geschichte, Philologie, Epigraphik, Archaeologie, Rechtswissenschaft sind dort trotz gelegentlicher Gegensätze in wechselseitigem Austausch und in gemeinsamer Arbeit eng verbunden. Die zeitweise bemerklichen Verschiedenheiten ihrer Richtungen, die sich wohl bis zu methodologischen Streitigkeiten steigern, bieten nur das Bild einer normalen Familie: gesunde Jungen einer Mutter müssen auch dann und wann ein wenig miteinander raufen. Nahe Fühlung starker Individualitäten führt naturgemäss zu Reibungen.

Auf dem Gebiet der Wissenschaften vom deutschen Mittelalter fehlt solche Fühlung, fehlt solche Reibung. Seit die beiden Grimm und Lachmann die deutsche Philologie schufen und der Freiherr vom Stein die von Pertz gegründeten Monumenta Germaniae historica ins Leben rief, haben die philologischen und die juristischen Germanisten und die Historiker des Mittelalters wie in getrennten Weltteilen gearbeitet. Sie haben wohl gelegentlich ihre fertigen Resultate einander zutelegraphiert. Aber sie sahen und hörten der eine nichts von des anderen Streben, Verfehlen und Gelingen, von dem langsamen Reifen der mühsam erzielten wissenschaftlichen Früchte. Nur wenige universellere Naturen machten eine Ausnahme: nicht das Riesengenie Jacob Grimm, dessen Sinne zu ausschliesslich für die unbewusste, volkstümliche Kultur geschärft waren; auch nicht sein Bruder Wilhelm, obzwar er kunstgeschichtliche Untersuchungen mit philologischen zu verbinden wusste; noch weniger der grosse Formphilologe Lachmann, der allerdings, was später vergessen ward, für seine Ausgabe Walthers von der Vogelweide mit glänzendstem Erfolg die lateinischen Geschichtsschreiber der Zeit zur Erklärung ausnutzte. Aber bis zu einem gewissen Grade taten es Wackernagel, Gustav Homeyer und Georg Waitz; Schnaase, Springer; Adolf Ebert; Wattenbach, um von Lebenden zu schweigen. Ihr Erfolg blieb gering.

Dass, wer über hellenische Geschichte schreibt, die Hauptwerke der hellenischen Literatur und umgekehrt jeder klassische Philologe auch Thukydides, Polybius, Tacitus usw. wirklich verstehen muß, dass römische Historiographie nur ein Kenner des römischen Rechts treiben darf, gilt als Gesetz. Was wissen aber wir Germanisten trotz den

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

übersetzten „Geschichtschreibern der deutschen Vorzeit" von den mittelalterlichen Annalisten und Chronisten! Wie wenig kennen die Vertreter der geschichtlichen Erforschung des Mittelalters von der altdeutschen Literatur! Und doch werden die mittelalterlichen Dichter, die in der Muttersprache reden, erst verständlich auf dem Hintergrunde der politisch-kirchlichen Anschauungen, die nirgends sicherer als aus den lateinisch geschriebenen Berichten der gleichzeitigen Historiker hervortreten! Und doch können wiederum alle Daten und alle Zeugnisse mittelalterlicher Chronisten nicht das innerste nationale Leben der Zeit, nicht die Seelen der handelnden und leidenden Menschen erleuchten. Hier aber hinein zu sehen, sollte denn doch ohne allen Streit das letzte Ziel jeder modernen Geschichtsforschung sein. Wie die juristischen Germanisten den landessprachlichen Rechtsdenkmälern, die Historiker den deutschen Urkunden gegenüber sich mit dem Wortverständnis abzufinden pflegen, zu dem geübtes Raten und geschicktes Zurechttasten nimmermehr ausreicht und das doch erst absolut sicher und philologisch fundiert sein muss, bevor ein wirklich wissenschaftliches Sinnverständnis gewonnen werden kann, dies ist und bleibt seit Jahrzehnten eine schwere Kalamität, die mit geringem Erfolg wiederholt schon bekämpft worden ist. Zwischen Rechtsforschung und Historie walten lebhaftere Beziehungen: die Verfassungs- und Wirtschaftsgeschichte bildet die Brücke. Aber wäre es einem antiken Schriftsteller gegenüber denkbar, dass er, weil er in verschiedenen Gebieten aufgetreten ist, von den Juristen und Historikern gleichsam in zwei selbständige Personen zerlegt wird? Ich denke an ein mir gerade nahe liegendes Beispiel. Der Notar der Kanzlei Kaiser Karls IV., Johann von Gelnhausen hat auf Grund seiner Tätigkeit in der Reichskanzlei ein bedeutungsvolles Formelbuch veröffentlicht. Aber er war auch als Jurist wirksam: er übersetzte das romanisierende Bergrecht Wenzels von Böhmen ins Deutsche ...*) Namhafte Juristen und namhafte Historiker haben diesen Mann behandelt, aber jene wussten nicht von diesen. Es gibt einen Johann von Gelnhausen der juristischen und einen der historischen Forschung, als hätte jener in Asien und dieser in Europa gelebt.

Welche Litanei aber wäre erst anzustimmen, wollte man über das gegenwärtige Verhältnis mittelalterlicher Geschichtswissenschaft und Philologie zur mittelalterlichen Kunst rückhaltlos reden! Und wie schlimm steht es immer noch mit der so oft geforderten vollen Berücksichtigung der mittellateinischen Literatur, der Grundlage sämtlicher mittelalterlichen landessprachlichen Literaturen!

Ich weiss, was man entgegenhalten kann: die Notwendigkeit einer Reaktion gegen die falsche Universalität der Romantiker, der Gelehrten vom Schlage Büschings, von der Hagens, Mones; die Zweck-

*) Dagegen ist das Brünner deutsche Schöffenbuch, das ich früher ihm gleichfalls zuschrieb, von einem anderen, älteren Stadtschreiber Johannes, der vor der Mitte des 14. Jahrhunderts tätig war.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mässigkeit der Arbeitsteilung; „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister"; die Jugend der mittelalterlichen Disziplinen; die Zweisprachigkeit der mittelalterlichen deutschen Kultur; die Begrenztheit individueller Kraft.

Alles lasse ich gelten, um den augenblicklichen Zustand zu erklären, und an Stelle der Zweisprachigkeit, die doch im antiken Nebeneinander griechischer und lateinischer Literatursprache ihre Analogie findet, möchte ich sogar die Dreisprachigkeit der mittelalterlichen Bildung zugestehen; denn auch die französische Literatur bedeutet im Mittelalter eine Weltmacht. Aber alles zugegeben: einen Zustand erklären, gebietet noch nicht, ihn zu verteidigen. Es ist hohe Zeit, dass allgemein die Überzeugung durchbricht: so kann es nicht weiter gehen. Unsere philologischen Germanisten bedürfen auch einer gewissen Belesenheit in den mittelalterlichen Geschichtsschreibern, einer propädeutischen Anleitung zur Diplomatik, Paläographie und Quellenkritik, unsere Historiker und Archivare einer sicheren grammatischen Ausbildung, die sie befähigt, einen mittelhochdeutschen Text ebensogut zu lesen und zu verstehen, als man auf den Gymnasien Livius und Horaz lesen und verstehen — lernte, solange noch nicht die sogenannte „Reform" gewirkt hatte.

Dies durchzusetzen, werden freilich blosse theoretische Wünsche kaum vermögen. Da einmal Reglements unseren Studien die Bahnen vorschreiben, werden nur zweckmässigere Wegweisungen der Unterrichtsverwaltungen helfen. Erst wenn diese sich entschliessen, von ihren Archivbeamten, von ihren Lehrern des Deutschen, Englischen und Französischen, der Geschichte eine innerlich abgerundetere und einheitlichere Bildung zu verlangen als heute ... Bevor und damit dieser Entschluss gefasst wird, bleibt die Hauptsache, dass was ich im Einklang mit ähnlichen Aeusserungen anderer Fachgenossen wie Schönbach und Edward Schröder eben aussprach als allgemeine Einsicht die wissenschaftlichen Ziele zu formen anfängt. Das Wollen ist in allen menschlichen Dingen, zumal in den wissenschaftlichen, das Edlere, das Göttlichere. Das Vollbringen zieht irdische Schwere hernieder.

Wie gern möchte man von diesen Gesichtspunkten aus die gegenwärtige Schrift Grimmes[1]) preisen. Eine Geschichte der Minnesänger, geschrieben von einem Historiker!*) Wenn irgend etwas, scheint ein solches Unternehmen das Lob des grossen Wollens zu verdienen. Allein das Missverhältnis zwischen schönen Absichten und ihrer Ausführung hat seine Grenze. Hier ist sie überschritten.

---

[1]) Fritz Grimme, Geschichte der Minnesänger. I. Band: Die rheinisch-schwäbischen Minnesänger Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Minnesangs im südwestlichen Deutschland. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1897. XVI u. 330 S. 8°.

*) Das war ein Irrtum, wie man mich belehrte. Der Verfasser ist seinem Bildungsgang nach mehr Germanist, aber er hat ausschliesslich mit den Gesichtspunkten des Historikers gearbeitet, die er mit einseitiger Uebertreibung auffasste und anwandte.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Verfasser hatte bereis früher in der Germania urkundliche Beiträge zur Lebensgeschichte der deutschen Minnesänger veröffentlicht, die nur durch eine in unserer Disziplin leider nicht seltene Nachsicht des Herausgebers jener Zeitschrift an das Tageslicht treten konnten. Grimme hatte sich einfach den vierten Band der 'Minnesinger' von der Hagens vorgenommen und daneben die Register der neueren Urkundenpublikationen durchblättert. Alle so gefundenen Urkunden, die einen der Namen der Minnesänger enthielten, schüttete er nun aus, immer von dem Material von der Hagens ausgehend, nicht ohne Missverständnisse im einzelnen. Dass seit den Minnesingern des alten Wüstebolds auch Moriz Haupt, Weinhold, Bartsch und viele andere Germanisten in Ausgaben und Monographieen unsere Kenntnis der äusseren Zeugnisse über das Leben der Minnesänger bereichert hatten, kümmerte ihn nicht. Er entdeckte, was bereits vor Jahren und Jahrzehnten bei jenen zu finden war, einfach nach. Auch dies liess ihn kalt, dass äussere Chronologie des Minnesangs bei den irreführenden inhaltsleeren Aussagen unserer Urkunden, die immer nur die Zeugenschaft einer dem Minnesänger gleichnamigen (ob aber auch mit ihm identischen?) Person mitteilen, in der Luft schwebt, wenn nicht bestätigend oder ausschliessend die innere Geschichte hinzutritt, die auf der literar-historischen Untersuchung der Werke jener Minnesänger, ihrer Sprache, Metrik, ihres Stils, ihrer poetischen Kunst längst durch erfolgreiche Arbeit aufgebaut war. Er trug dann über die Benennung und Gruppierung der Dichter in der grossen Heidelberger Liederhandschrift Ansichten vor, die von Aloys Schulte [Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1897, S. 260 ff.] mit Recht zurückgewiesen worden sind. Er gab weiter eine ausführliche Abhandlung über Gottfried von Neifen heraus (Programm 1894, Nr. 514, Metzer Lyceum), die vieles Ueberflüssige über Genealogie, äusseres Leben und politische Beziehungen der Herren von Neifen ausbreitet, aber nichts von Bedeutung über die Persönlichkeit und die Kunst des Dichters zu sagen weiss.

Auch das vorliegende Werk verlässt diesen Standpunkt, dessen Leblosigkeit d. h. Unwissenschaftlichkeit aufs schärfste bekämpft werden muss, kaum oder gar nicht. Es ist streckenweise nur eine Erweiterung jener älteren Arbeiten. . . . .

Unter 'Geschichte' — darüber soll auch in einem Augenblick, da über ihren Begriff und ihr Wesen leidenschaftlich gestritten wird, unter allen echten Dienern der Wissenschaft kein Zweifel herrschen — verstehen wir die Darstellung einstigen Lebens. Allerdings widersprechen wir damit der leider noch nicht ausgestorbenen Sekte der Fetischisten, die das 'Material', die Urkunde und das Datum an sich anbeten und daneben höchstens noch vor dem tausendköpfigen Götzenbild der Bibliographie auf dem Bauche liegen. Der Verfasser wird gewiss nicht zu dieser sonderbaren Kaste gehören wollen: wenigstens verraten einige herzliche Töne, die sein im ganzen trockenes Buch anzuschlagen weiss, dass er andere Ziele anerkennt. . . . Wenn

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

'Geschichte' von 'geschehen' kommt und in erster Reihe 'Geschehnisse' zu erzählen hat, so sollte niemand vergessen, dass die Taten der Minnesänger vor allem ihre Lieder gewesen sind. Einzig um dieser willen nimmt die Geschichte von den Personen der Minnesänger Kenntnis. Ueber diese Personen ein Buch zu schreiben, in dem eigentlich nur von ihrer Familiengeschichte, von ihrem Vorkommen bei Haupt- und Staatsaktionen, sowie in urkundlich bezeugten Rechtsgeschäften gleichgültigster Art die Rede ist, heisst die archivalische Forschung, deren Wert ich mindestens so hoch anschlage als Grimme, missbrauchen. Warum hat Grimme sich nicht begnügt, den Anhang seiner Schrift: „Urkunden und Regesten zur Geschichte der rheinisch-schwäbischen Minnesänger" mit kurzen Erläuterungen und Nachweisen in einer Zeitschrift abzudrucken? ...

Die ungemein breite Darstellung des Buches verfällt unter dem gelegentlich bemerkbaren Streben nach dem bekannten, für historische Werke ja obligatorischen „schönen Stil", nicht selten in aufgeputzte Gemeinplätze. ... Benutzte Schriften von Vorgängern werden vielfach ohne Namen oder auch gar nicht angeführt, die Polemik ist mehrmals eine anonyme. Ein vorangestelltes Literaturverzeichnis zählt nicht weniger als 117 Nummern auf, darunter entlegenste historische Lokalliteratur. Manches darunter ist offenbar recht fragwürdigen Wertes, und strengere Kritik diesen Gewährsmännern gegenüber wäre wohl zu wünschen gewesen. So verschmäht z. B. der Verfasser dieser urkundlichen Geschichte des Minnesangs es nicht (S. 164 und schon in seinem Programm über Neifen S. 21), auf Grund einer unbelegten, mit einem nachweisbaren Irrtum verquickten Behauptung des ganz windigen und unwissenschaftlichen Buches von Kapff „Hohenneuffen" Ulrich von Winterstetten zum Neffen Gottfrieds von Neifen zu machen. Uebrigens ist anderseits auch beachtenswerte historische Spezialliteratur mit Unrecht bei Seite gelassen. Die wichtigsten Arbeiten seiner Vorgänger, nämlich fast alle von Germanisten herrührenden, hat Grimme weder ausgebeutet noch überhaupt herangezogen. Von den Artikeln der Allgemeinen Deutschen Biographie nennt er zwar einige von Wilmanns und von mir verfasste, ohne sie übrigens wirklich auszuschöpfen. Nicht benutzt aber hat er die von R. M. Meyer über Bligger von Steinach (ADB. 35, 668—670), Heinrich von Tetingen (ADB. 37, 592), Walther von Breisach (ABD. 41, 33), Werbenwac (ADB. 41, 743) und die von mir über Rudolf den Schreiber (ADB. 29, 569), Ulrich von Winterstetten (ADB. 31, 68—73), Schenk von Limburg (31, 61f.), Meinloh von Sevelingen (ADB. 34, 72f.), von Stamheim (ADB. 35, 427). ...

Aus meinem Artikel über Winterstetten hätte er neben anderem auch das wichtige Werk von Vochezer über die Geschichte des Hauses Waldburg-Tanne-Winterstetten kennen lernen können, das ihn vor einem schweren Missgriff bewahrt hätte. Noch schlimmer aber ist es, dass man an ungezählten Stellen dieses Buchs vergeblich die Namen folgender Werke sucht: Scherers Deutsche Studien, meine Schrift

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reinmar und Walther, Roethes Reinmar v. Zweter (obgleich Spruchdichter wie Meister Kelin, der Kanzler behandelt werden und im Literaturverzeichnis Strauchs Marnerausgabe bibliographisch genau erwähnt wird), Wilmanns Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide. Freilich was Grimme aus diesen Arbeiten hätte gewinnen können, war ausser der auf innere Zeugnisse gegründeten Chronologie Verständnis für die künstlerische Entwickelung des Minnesangs, für seinen Empfindungs- und Gedankengehalt, für die Persönlichkeiten der Dichter. Und das passte nicht in den Rahmen der kahlen Schraffierungen dieses Buchs, das nicht zum Charakterisieren kommt, sondern nur zum Datieren. Es dringt nicht zum Leben, sondern nur bis zu den Schalen und gibt statt eines runden Bildes menschlicher und poetischer Existenz nur leere Schemata der Genealogie. Wir sehen nicht, wie die Dichter nach und mit einander auftreten, sich an und in ihrer Zeit bilden, bestimmt durch angeborene Individualität, durch Erlebnis und literarische Tradition, gefördert und gehindert durch politische und kirchliche Verhältnisse, verschieden nach sozialer Stellung und Abkunft, nach Landschaften und Generationen, höchst mannigfaltig in ihrer Kunst und doch wieder in Empfindung und Stil so verwandt, dass oberflächliche Betrachtung den Eindruck der Monotonie davonträgt. Statt dessen berichten 221 Seiten von Basen und Vettern der Sänger, davon, wo und wann und wie ihre Namen in Urkunden aufgezeichnet wurden, und geben farblose Auszüge aus dem Inhalt ihrer Lieder. Natürlich kann auch diese so abschreckend objektive Darstellung weitgehender zahlreicher Kombinationen nicht entraten, denn auch die Urkunden bedürfen subjektiver Ausdeutung und Kritik. ... Vom historischen wie vom germanistischem Standpunkt aus muss demnach das vorliegende Werk als ein verunglücktes bezeichnet werden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das volkstümliche deutsche Liebeslied.

Zeitschrift für deutsches Altertum 27. Band (1883), S. 343—367.

In seinem Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide hat Wilmanns eine neue, schon früher geäusserte Hypothese über die Entstehung des deutschen Minnesangs zu begründen versucht. Es soll danach vor der Mitte des zwölften Jahrhunderts eine 'weit verbreitete Liebeslyrik' in Deutschland nicht gegeben haben. Die Liebe habe ihren Ausdruck wie alle andere Empfindung in der epischen Poesie gefunden. Nicht in Abrede stellt er, dass schon früher Gesänge vorhanden gewesen, in denen von Liebe die Rede war. Tänze waren von jeher da und zum Tanze wurde vermutlich auch von Liebe gesungen. Aber solche Lieder hätten sich nicht als der Ausdruck persönlicher Empfindung gegeben. Nur ganz vereinzelte Ausnahmen seien denkbar: glücklich beanlagte Geister mögen schon im 11. Jahrhundert die Regungen der Liebe dem Liede anvertraut haben (a. a. o. S. 16 f.).

Diese Ansicht[1]) ist so neu und würde, liesse sie sich beweisen, der Geschichte des Minnesangs ein so völlig anderes Aussehen geben, dass es geboten ist, mit aller Unbefangenheit und Sorgfalt sie zu prüfen.

Was ist der Hauptgrund für diese Hypothese? Wir haben, meint Wilmanns, keine Zeugnisse für alte volksmässige Lyrik, während Gebete, Klage- und Spott-, Lob- und Scheltlieder früh bezeugt werden (S. 16, 17).

Ich will einmal davon absehen, ob es in der Tat sich so verhält, ich will annehmen, wir hätten gar keine Belege für eine alte deutsche Volkslyrik. Aber er erklärt sich das nur, wenn eins von beiden stattfindet: wenn entweder 'launenhafter Zufall einer lückenhaften Überlieferung sein Spiel trieb' oder wenn wirklich — gemäss 'der Natur des menschlichen Herzens und der allmählichen Entwickelung des Geisteslebens' — in der älteren Zeit noch keine lyrischen volksmässigen Dichtungen vorhanden waren? Es erklärt sich weder aus dem einen noch aus dem andern, sondern aus dem Wesen der Volkspoesie.

Was ist Volkspoesie? Jedermann antwortet: Dichtung, die entsteht und lebt in einem geschlossenen Kreise gleichgearteter Menschen,

[1]) Sie hat übrigens schon Zustimmung gefunden. Becker Der altheimische Minnesang, Halle 1882, S. 70 sagt: 'dass die Lyrik in ihren Anfängen noch beträchtlich über Kürenberg in ältere Zeit hinausgehe, ist eine Hypothese(!), die Wilmanns Anz. f. d. A. VII 263 mit gutem Grunde bestreitet ... es hat nichts Unwahrscheinliches, geradezu anzunehmen, dass Kürenberg der erste ist, der diese neue Bahn betrat'. Man sieht, Becker geht bereits noch weiter als Wilmanns.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der von der Kultur noch unberührt und durch individuelle Entwicklung noch wenig geteilt ist, mag er nun eine Nation sein oder nur ein Stand, ein Bruchteil eines Volkes. Volksdichtung ist stets momentan, gegenwärtig, Gelegenheitsdichtung. Sie stellt sich überall ein wo der ursprüngliche Mensch über das gewöhnliche Mass bewegt wird von einem Vorgange der Aussenwelt oder seines Innern, aber sie ist niemals Poesie an sich, sie ist niemals Poesie für sich: sie dient immer dem Bedürfnis, aus einer bestimmten Situation heraus in einem Hörer oder in mehreren einen bestimmten Eindruck hervorzubringen, und so ist sie niemals rein subjektiv, ebensowenig als die Sprache.

Ein Liebeslied also im Zustande der Volksdichtung kann sich nur an eine Person richten: der Liebende singt nur für die Geliebte, die Liebende nur für den Geliebten. Ihre Lieder sind ebensoviel Akte ihres Liebeslebens, natürliche Aeusserungen von Werbung und Geständnis, einwilligung und Abweisung, Zurückhaltung und Neckerei; sie bringen mehr ein Wollen zum Ausdruck als ein Fühlen und beides oft nicht direkt, sondern angedeutet, verhüllt in einem Bild, in einer Parabel; sie stehen der Gebärde näher als dem Gedanken und sagen wenig mehr als ein heisser Blick, ein lebhafter Druck der Hand, eine zornige Wendung des Kopfes. Die Fähigkeit, seine Liebe mitzuteilen im Gesange, ist in diesem Zustande so verbreitet wie die Fähigkeit zu lieben und gleich dieser verschieden nach der Tiefe des Gemütes, der Treue des Herzens. Aber auch schon für die ursprünglichsten Verhältnisse dürfen wir hinzusetzen: verschieden nach der poetischen Begabung; denn immer wird es einzelne gegeben haben, die in der Stegreifdichtung hervorragten durch gute Einfälle und glückliche Darstellung.

Dies etwa sind die Grundzüge aller erotischen Volkslyrik,[2]) wie sie sich nicht aus Konstruktion und allgemeinen Erwägungen ergeben, sondern für jeden zutage treten, der sich einmal die Mühe nimmt, die grosse Masse uns erhaltener volkstümlicher Liebeslieder verschiedener Völker und Zeiten miteinander zu vergleichen.[3]) Das Liebeslied der

---

[2]) Es ist dabei abgesehen von der chorischen Poesie, die jedesfalls als die älteste gelten darf. Auch sie wird zum Teil schon rein lyrisch und erotisch gewesen sein: eine Mehrzahl von Personen spricht in gemeinsamer Lage eine gemeinschaftliche Empfindung aus, etwa bei der Feier bestimmter religiöser Feste. Die Liebeslyrik konnte unmittelbar aus dem Kultus gewisser Gottheiten hervorgehen. Aber hier werden im allgemeinen lyrische, dramatische und selbst epische Elemente sich untrennbar durchdringen. Für die ursprünglichste Poesie reichen eben die Schulbegriffe nicht aus.

[3]) Leider gibt es meines Wissens kein Werk, welches für unsere Zeit dasselbe leistete wie Herders grundlegende Volkslieder für das achtzehnte Jahrhundert. So ist man, will man durch wirklich umfassende Betrachtung sich über das Wesen und die Entfaltung der Volkspoesie unterrichten, auf die zahllosen Spezialsammlungen von Volksliedern und für die Naturvölker auf die schwer übersehbaren modernen Reisebeschreibungen angewiesen. Für diese letzteren kann als zuverlässiger Wegweiser dienen die Anthropologie der Naturvölker von Waitz, fortges. von Gerland (6 Bände, Leipzig 1859—1872): sie enthält zwar nur wenige Proben, weist aber stets sorgfältig die Quellen nach, wo man weitere Mitteilungen poetischer Erzeugnisse findet.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Volkspoesie bringt hervor und verweht der Augenblick: es lebt und vergeht mit der Liebe der beteiligten Menschen. Wie kann man erwarten, dass aus den frühen Zeiten des deutschen Mittelalters solche volkstümlichen Improvisationen überliefert sein sollten? Irgend welch literarisches Bewusstsein hatte sie nicht erzeugt, ihr Zweck war erfüllt und ihr Dasein vollendet, wenn sie auf die Personen, welche es anging, gewirkt hatten. Liebende mögen ihre Geheimnisse nicht ausplaudern, und ihr Verkehr pflegt auch wenige zu interessieren. Die Verfasser solcher Lieder waren des Schreibens unkundig, die Geistlichen verabscheuten, wie wir wissen, jeden weltlichen Gesang als Saat des Teufels, was konnte sie veranlassen, in ihren Schriften von diesen nichtigen Liebesreimen zu reden? Was bei anderen Völkern an derartigen erotischen Improvisationen erhalten ist, verdanken wir den Bemühungen methodisch vorgehender Männer von literarhistorischer Bildung wie es im Mittelalter keine gab und keine geben konnte. Und auch diese haben Liebeslieder nur äusserst schwierig, mit Anwendung von List und in jahrelangem Verkehr mit dem Volke erhascht. Charakteristisch ist z. B. was im vorigen Jahrhundert der um die Bekanntmachung der finnischen Volkspoesie hochverdiente Porthan darüber berichtet. In seiner Dissertatio de poesi fennica, Aboae 1766, S. 81, erzählt er (Opera selecta, pars 3, Helsingfors 1867, S. 367 f.) dass die Frauen beim Mahlen zur Unterhaltung während der schweren Arbeit Lieder singen — eine Gattung volkstümlicher Poesie, die durch den altnordischen *grottasöngr* auch für das germanische Altertum bezeugt ist —, und zwar sind diese finnischen Mahllieder doppelter Art: *imprimis tradita (carmina) sibi a majoribus, nonnulla recentius composita.* Die Mahlende singt, die übrigen hören zu; wenn zwei zugleich mahlen, singen entweder beide zusammen oder eine wechselt mit der anderen ab: man sieht, auch hier eignet sich die Lyrik sofort dramatischen Charakter an. Der Inhalt dieser Lieder ist verschieden: *agunt partim de argumentis severioribus maxime moralibus* (gnomische Dichtung), *partim fabulas aut historiolas continent* (Fabeln, Erzählungen), *partim etiam amori consecrata sunt; satyras* (Spottlieder), *interdum exhibent, egregiorum facinorum laudes* (Loblieder). Es sei ihm gelungen, fährt Porthan fort, einige Volkslieder zu sammeln, Liebeslieder aber nur mit Mühe; denn *amori vero dicatas Runas non facile nisi inter se solae recitant, juniores inprimis; itaque a vetulis eliciendae sunt, quarum quaedam nec sollennis istius in conviviis cantus**) *vices detrectant, quas suscipere puellas nunquam videas.* Die meisten dieser Lieder seien auch von Mädchen gedichtet, und einige dieser Dichterinnen stünden wegen ihrer Gabe in hohem Ruf. Und die nämlichen Erfahrungen, dass das Volk seine Liebeslieder, die nur von jungen und verliebten Leuten gesungen werden, offen mitzuteilen sich scheut, berichtet aus Italien Tommaseo, der dort zuerst in grösserem Umfange

*) Von solchen festlichen Gesängen bei Gastmählern war vorher die Rede gewesen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Volkslieder sammelte. Er erzählt (Canti popolari Toscani Corsi Illirici Greci, Venezia 1841, vol. I S. 8): junge Mädchen, Frauen, Jünglinge und Männer — alle wären weder durch Bitten noch durch Versprechungen zu bewegen gewesen, ihre — fast ausschliesslich erotischen — Gesänge ihm vorzutragen; 'so gross war die Scham *(la vergogna)*, vor einem Fremden Liebeslieder zu wiederholen'. Manches von den jüngeren Mädchen fasste seine dringende Bitte, ihm etwas vorzusingen, als die Einleitung zu einem Liebesantrag auf *(preambolo di proposta amorosa)*.

Gab es eine alte einheimische Lyrik in unserem Volke, so muss auch sie in gleicher Weise geübt worden sein, nämlich sie unter allen Gattungen der Volkspoesie zumeist abseits von der lauten Oeffentlichkeit des Tages. Klage- und Spott-, Lob- und Scheltlieder konnten immerhin von Geistlichen beachtet und in ihren Schriften erwähnt werden: sie hatten einen realeren Inhalt. Das Liebeslied des Volkes bot dazu keinen Anlass.

Auch 'die allgemeine Entwicklung des Volkes' soll nach Wilmanns nicht dafür sprechen, dass eine alte weitverbreitete Liebeslyrik in Deutschland bestanden habe (S. 16). Er sucht auch aus dem Wesen des 'natürlichen Menschen' Gründe dagegen herzuleiten.

Ich fürchte, er hat dabei einen schwankenden Boden betreten, und doch hätte er einen ganz festen Standpunkt finden können, von dem aus man allein an diese allgemeinen Fragen sich heranwagen darf. Denn heutigen Tages darf man, wie mich dünkt, darüber, wie der 'natürliche Mensch' seine Liebesempfindungen auszudrücken suche, nicht a priori Ueberlegungen anstellen, sondern muss die vorliegenden Tatsachen zu Rate ziehen. Im Laufe unseres Jahrhunderts sind unsere Kenntnisse von den Zuständen kulturloser oder wenig kultivierter Völker ungemein bereichert. Was hilft alles Raisonnement, das sich einredet, die Lyrik könne erst spät nach und nach aus der Epik hervorgegangen, die Liebeslyrik müsse anfangs rein episch gewesen sein, wenn unbefangene vergleichende Betrachtung der Poesie derjenigen Völker, die wir noch jetzt im Naturzustande oder auf einer wenig höheren Stufe beobachten, gerade das Gegenteil lehrt? Und das ist der Fall. Wir sind über die Volkspoesie der Negerstämme, der Malayen, der Polynesier, der Indianer, der eingebornen Brasiliens ziemlich genau unterrichtet.[4]) Aber wo zeigt sich eine Spur, dass bei

[4]) Lyrik der Neger Waitz a. a. O. 2, 236: 'Freude und Trauer werden rezitativisch ausgesungen; aus dem Stegreife zu singen in lobender oder spottender Weise ist in Gesellschaft gewöhnlich. Viele ihrer mechanischen Tätigkeiten begleiten sie mit Gesang.' Liebes- und Kriegslieder der Galla ebenda 517. — Kriegslieder zum Ausdruck der Tapferkeit, zur Verspottung der Feinde, zur Feier des Siegs oder der Klagen um die Toten sowie Liebeslieder bei den Indianern 3, 322. — Peruanische Lyrik, Liebeslieder, namentlich 'Elegien welche den Schmerz der unglücklichen Liebe aussprechen' ebenda 4, 476 ff. — Ueber die reiche malayische Liebespoesie 5, 172. — Ueber die der Polynesier 6, 79 ff.: 'die Maoris singen bei allen Gelegenheiten, beim Spiel, bei der Arbeit, beim Rudern, beim Auszug zum Krieg, beim Tanz,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihnen die Lyrik der Epik gefolgt sei? Sie alle sind reich an Improvisationen erotischen Inhalts, an Neck- und Scherzliedern, an Gesängen zu Tänzen und religiösen Gelegenheiten, an Liedern für bestimmte wichtige Augenblicke des täglichen Lebens, sei es zur Arbeit, zur Jagd, zum Krieg, sie bilden selbst dramatische Darstellungen aus mit Einzel- und Chorgesang. Daneben tritt die epische Poesie, meist religiöse Legenden oder Sagen und Märchen, die zur Unterhaltung bestimmt sind, beinahe zurück. Jedesfalls bestehen überall beide Gattungen selbständig nebeneinander, nirgends ein Zeichen, dass die eine aus der andern sich entwickelt habe, nirgends ist ein älterer Zustand nachzuweisen, wo etwa ausschliesslich epische Poesie existiert hätte.

Das alte Vorurteil, dem auch Wilmanns unterworfen ist, Epik sei älter als Lyrik, hat seine Berechtigung nur für wirkliche Literaturen. Wenn ein Volk aus dem Zustande der mündlichen Volkspoesie heraustritt und zur schriftlich fixierten Literatur übergeht, besinnt es sich auf sich selbst, auf seine Vergangenheit, seine Geschichte. Nur die epische Poesie wird daher zunächst zur Aufzeichnung und weiteren Ausbildung kommen; denn nur sie birgt den jetzt als wertvoll empfundenen Schatz von Erinnerungen, der in bloss mündlicher Ueberlieferung verloren oder vermindert werden könnte. Die Lyrik haftet in den lebenden Menschen, in der Gegenwart und erneut sich mit den aufwachsenden Generationen: erst höhere Kultur kann daran denken, auch diese, deren Aeusserungen so wenig allgemeingültiges enthalten, so rein persönlich sind, in die Literatur einzuführen. Diese Reihenfolge, welche für die Literaturen typisch sein mag, darf man aber nicht auch in dem ihnen vorausgehenden Zustande der Volkspoesie erwarten.

Die kulturlosen Menschen haben wie die Kinder ein schlechtes Gedächtnis für die Vergangenheit, für frühere Erfahrungen; sie leben in den Tag hinein, ohne auf das hinter ihnen Liegende zurückzublicken, zufrieden mit der Gegenwart, in allem Handeln bestimmt durch augenblickliche Impulse, plötzliche Einfälle, nicht durch Grundsätze, die aus früheren Erlebnissen abgeleitet sind. Nun ist aber das der eigen-

---

auch ohne besondere Veranlassung nur zum Vergnügen, und zu letzterer Art muss man die Wechselgesänge zwischen einem Einzelnen und dem Chor, welche öfters ausgeführt werden, rechnen'. Mimische Tänze S. 81 f., auch Solotanz eines Mädchens, der die Sehnsucht nach dem fernen Geliebten, den Entschluss, ihm zu folgen, und die Freude des Wiedersehens darstellt unter Begleitung eines schönen Liedes gleichen Inhalts: also ein Liebeslied mit dramatischer Aktion in lyrischer Form. Liebeslieder, kurze Strophen, die von Mädchen und Jünglingen abwechselnd gesungen werden, indem der Chor einen Refrain singt und den Gesang mit Tanzbewegungen begleitet (S. 84). Improvisationen S. 90; 'Darwins Ankunft auf Tahiti besang ein junges Mädchen in vier improvisierten Strophen, welche die übrigen Mädchen im Chor begleiteten' S. 100; bei Melanesiern und Australiern S. 754 ff.; 'wichtige Ereignisse des Lebens werden sofort aus dem Stegreife besungen' 756; 'übrigens geht ihre Sprache bei allen feierlichen Gelegenheiten in ein rezitativisches Singen über und jede heftigere Empfindung scheint sie zum Singen anzuregen' 754.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tümliche Wesensunterschied von epischer und lyrischer Dichtung, dass jene Vergangenes, diese Gegenwärtiges und Persönliches darstellt. Der natürliche Mensch im Augenblick lebend wird also seinen Empfindungen, seinem Begehren und vor allem dem heftigsten Affekt, der Liebe, zuerst auch einen momentanen, persönlichen d. h. lyrischen Ausdruck geben. Und auch hierin bietet das Leben des Kindes eine bestätigende Analogie: im frühesten Alter schon stellt sich der lyrische Schreigesang ein, der alle wichtigen Entschlüsse, besonders zärtliche Liebkosungen und kriegerische Kundgebungen zu begleiten pflegt, wobei gewöhnlich nur wenige Worte in Prosa immer wieder gesungen werden,[5]) meist verstärkt durch lebhafte Bewegungen des ganzen Körpers; viel später erst lernen die Kinder Geschichten erzählen, in der Regel erst nachdem auch die Epoche der dramatischen Darstellung schon ihre Blüte erreicht hat.

Es entspricht also nur der historischen Wahrscheinlichkeit und ist ein gebotener Analogieschluss, wenn wir annehmen, dass wie bei den uns bekannten Naturvölkern aller Erdteile, wie bei den wenig kultivierten Völkern Europas (den Finnen, Lappen, Serben) so auch bei den Germanen von Alters her neben der chorischen und epischen eine lyrische Volkspoesie bestanden habe. Und innerhalb dieser alten volksmässigen Lyrik, schliessen wir wieder nach Analogie und auch aus allgemeinen psychologischen Gründen, muss es eine weitverbreitete Liebespoesie gegeben haben. Denn die Gründe halten nicht Stich, die Wilmanns S. 17 dafür anführt, dass die übrigen Gattungen der Lyrik, deren hohes Alter und Volkstümlichkeit er zugibt, auch ihrer Natur nach schon auf einer niedrigeren Stufe der geistigen Entwickelung gepflegt werden konnten als die Liebespoesie. Die Spott-, Lob- und Scheltlieder sprechen allerdings unter Umständen (nicht immer!) mehr Urteile aus als Empfindungen, und auch, dass solche 'Urteile, die nach aussen drängen, leichter zu bekennen als zu verschweigen sind' mag richtig sein. Aber was kommt es darauf an? Urteile auszusprechen, die man hat, mag leicht sein, aber sie überhaupt zu haben ist bereits das Zeichen fortgeschrittener geistiger Freiheit. Urteilen beruht auf Abstraktion, Empfindung ist rein sinnlich. Ich denke, 'der natürliche Mensch' wird früher diese als jenes aussprechen.

Indes hüten wir uns, voreilig zu sein. Liegt nicht der Bemerkung 'auf die Aussenwelt ist das Auge des natürlichen Menschen gerichtet' eine durchaus richtige Ueberlegung zugrunde? Sicherlich. Aber nur folgt daraus nicht das, was Wilmanns ableitet.

Objektivieren muss der lyrische Dichter allerdings seine Empfindung, aber die weitere Beschreibung, die Wilmanns von der Entstehung eines

---

[5]) Ganz in der Art solcher Kindergesänge sind die Lieder der Melanesier und Australier, über welche Gerland a. a. O. 6, 756 f. berichtet. 'Als der erste Eingeborene sich nach England einschiffte, sangen die übrigen in ewiger Wiederholung: 'Wohin wandert das einsame Schiff?' ... im Südwesten singt man bei Abwesenheit eines Freundes stundenlang: 'Kehre wieder, kehre wieder o!'

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lyrischen Gedichts gibt, passt höchstens auf einen Teil der Kunstlyrik, niemals auf lyrische Volkspoesie. Der Kunstlyriker vielleicht mag seine Empfindung erst von sich loslösen, sie gegenständlich betrachten und sie dann doch darstellen als wären seine Worte der unmittelbare Ausdruck der Herzensempfindung: also scheinbare Subjektivität bei wirklicher Objektivität.[6]) Gerade umgekehrt gehts in der Lyrik des Volkes her: der Dichtende ist ganz gepackt und erfüllt von seiner Leidenschaft, aber er sucht seine Freiheit zu behaupten. Darum meidet er, direkt die Empfindung auszusprechen, darum liebt er anzuknüpfen an einen äusseren vergleichbaren Vorgang in der Natur oder im menschlichen Leben, worauf der in den Liebesliedern so vieler Völker verbreitete Parallelismus beruht (vgl. Scherer Anzeiger I 199, II 324), darum kleidet er sein Herzenserlebnis in ein Bild, darum versteckt er seine Bitte wie seine Klage, seinen Zorn wie seinen Scherz so gern hinter einer Parabel, darum spielen in der volkstümlichen Liebespoesie die Sinnbilder, wie Kranz und Ring und die Farben der Blumen, eine so grosse Rolle. Das volksmässige Liebeslied ist durch und durch subjektiv, aber es sucht objektiv zu scheinen. Es lohnte wohl, was ich mir hier versagen muss, diesen Zug nach verschlossener anspielungsvoller Darstellung, nach symbolischer oder allegorischer Einkleidung an Beispielen, die alle volkstümlichen Liebeslieder in Masse liefern würde, aufzuweisen. Die Lust des Volks, sich bildlich verständlich zu machen, ist ja bekannt. Naturvölker pflegen selbst tatsächliche Mitteilungen so auszudrücken: ich erinnere an die Botschaft, welche die Könige der Skythen an Darius sendeten (Herodot 4, 131. 132), und ähnliches wird für die Neger bezeugt.[7]) Kinder spielen für ihr Leben gern Versteckens: auch in den Liebesliedern des Volks, in den Pantun der Malayen, in den Gesängen der Serben, in den altindischen Volksliedern im Prakrit wie in den deutschen Schnaderhüpfeln glaubt man oft so ein kindlich neckisches 'Such mich! wo bin ich?' zu vernehmen.

Dazu kommt ein Zweites. Der naive Mensch, zumal wenn er beherrscht wird von einer starken Empfindung, bezeichnet sich nicht als tätiges Ich, als Subjekt von dem etwas ausgeht, er kommt sich

[6]) Es dürfte ratsam sein, mit einer bestimmten allgemeinen Antwort für diese Frage zurückzuhalten. Jedesfalls haben nicht alle Kunstdichter ihre Dichtungen so hervorgebracht.

[7]) Waitz a. a. O. 2, 247: 'Ein Yoruba-Neger erhielt als Botschaft von einem anderen einen Stein, ein Stück Kohle, eine Pfefferbüchse, ein gedörrtes Getreidekorn und einen Lumpen, die in ein Bündel zusammengebunden waren. Die Auslegung davon ist diese: ich bin stark und fest wie ein Stein, aber meine Aussicht in die Zukunft ist schwarz wie Kohle, ich bin so voll Angst, dass meine Haut wie Pfeffer brennt und Korn auf ihr gedörrt werden könnte. meine Kleidung ist ein Lumpen.' Diese Botschaft konnte nur verstanden werden, wenn man den einzelnen Zeichen bereits nach einer gewissen Konvenienz eine ungefähr bestimmte Bedeutung beizulegen gewohnt war, und durch diese bildliche Ausdrucksweise bereits der wirklichen Sprache sich näherte. Vgl. Lessing Abhandl. über die Fabel, Hempel 10, 29f. — Blumen zur Verständigung für Liebende bei den Bewohnern Tahitis: Waitz a. a. O. 6, 82.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vielmehr leidend vor: so gebrauchen Naturmenschen und Kinder ihren Eigennamen statt des Pronomens der ersten Person (vgl. J. Grimm Personenwechsel in der Rede, Kl. Schr. 3, 241 ff.), und so ist auch alle Volkslyrik verglichen mit derjenigen der Kunstdichter ohne Selbstbewusstsein.

Man mag also immerhin sagen: die populäre Liebeslyrik objektiviert das Gefühl, wenn das soviel heissen soll als sie sucht nach sinnlichen Ausdrucksmitteln. Deshalb ist und bleibt sie aber immer was sie von ihrem Ursprung an war: subjektive Lyrik, und nur in dieser fand 'die Liebe wie alle andere Empfindung' ihren Ausdruck.

Wilmanns scheint freilich einen anderen Begriff von Lyrik zu haben als den ich für richtig halte. Er verlangt von ihr mit Recht als wesentlich 'Ausdruck persönlicher Empfindung' (S. 17), aber was er sich nun eigentlich darunter denkt ist mir nicht klar. Er scheint in dem Liede der Carmina Burana *Swaz hie gât umbe* usw. einen solchen Ausdruck der persönlichen Empfindung nicht zu finden und meint, eine so allgemeine, so einfache alte volksmässige Lyrik möge es immerhin gegeben haben. Ich begreife das nicht. Dies Lied ist doch durchaus 'Ausdruck persönlicher Empfindung' und gibt sich als solche, es ist gedichtet aus einer bestimmten Situation heraus, es ist echt lyrisch. Dass es die Empfindung einer Mehrzahl von Mädchen ausspricht, ändert daran nichts: es wurde vermutlich beim Tanz von einer Gruppe spröder Mädchen im Chor gesungen, worauf dann vielleicht ein Antwortlied der Burschen folgte. Die es sangen reden von sich wie von Fremden in der dritten Person, was wir eben als eine Eigentümlichkeit der volkstümlichen Lyrik kennen lernten. Das Lied ist zwar einfach, aber nicht 'allgemein'. Wenn Wilmanns solche Lieder der alten Lyrik zutraut, dann kann er nimmermehr ihr Vorhandensein leugnen.

Sie wird allerdings noch ein geringes 'Verständnis für die geheimnisvollen Vorgänge des Seelenlebens' gehabt haben, sie wird weniger aus gewesen sein auf 'Entwickelung der Fülle mannigfaltiger Empfindungen' (S. 18): sie war gewiss mehr tatsächlich als grübelnd, mehr synthetisch als analytisch; ein einzelnes momentanes Gefühl nur machte sie kund und setzte es meist um in ein Begehren, eine Entschliessung, ein Wollen. Sie diente ja noch ausschliesslich dem wirklichen Liebesverkehr der Geschlechter und jedes psychologische Interesse war ihr fremd.

Hätte Wilmanns Recht, es liesse sich das plötzliche Aufkommen des höfischen Minnesangs als ein Teil der neuen Bildung nicht begreifen. 'Die offenstehende Bahn wurde betreten, indem der Ritter den Minnesang zum Gegenstand geselliger Unterhaltung machten' (S. 18): ein solcher Sprung in der Entwickelung ist undenkbar. Wie konnte es den Rittern beikommen, zur geselligen Unterhaltung Minnelieder zu dichten, wenn die Hörer Liebeslieder, die 'sich als der Ausdruck persönlicher Empfindung geben', noch gar nicht kannten? Was sollte das deutsche Publikum des 12. Jhs., das ja nach Wilmanns so roh und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ungebildet war und ein so geringes 'ästhetisches Abstraktionsvermögen' (S. 164) besass, sich denken, wenn plötzlich die ritterlichen Dichter von ihren Liebesleiden und -freuden zu singen begannen und dies nicht mit der Absicht, ihm wirkliche Erlebnisse mitzuteilen, sondern es durch ein Spiel, dessen Sinn ihm unverständlich war, durch Fiktion von Empfindungen, die es noch nie hatte aussprechen hören, zu amüsieren? Ich glaube, diese Unterhaltung würde, obwohl sie aus Frankreich kam, wenig Beifall gefunden haben. Wilmanns hat hier ausser Augen gelassen, was er sonst mit Recht so betont: jeder Fortschritt in der Kunstentwickelung ist nur möglich, wenn Dichter wie Publikum zusammenwirken.

Nach allem Gesagten ist kein Grund von derjenigen Auffassung abzuweichen, die am knappsten und schärfsten Müllenhoff in der Zs. 9, 129 formuliert hat: 'Den Ursprung der Lyrik überhaupt später zu setzen als das Epos beruht auf einem Irrtum.[8]) Das Liebeslied ist wie das Preislied und das Scheltlied ein notwendiges Glied der uralten Stegreifdichtung.' Wer dem deutschen Volke vor dem 12. Jh. mit Rücksicht auf die 'allmähliche Entwickelung des geistigen Lebens' keine Liebeslyrik zutraut, drückt damit die frühere Zeit herab unter die geistigen Zustände der Naturvölker Afrikas und Australiens, also in eine so tiefe Barbarei, wie sie sich kaum irgendwo nachweisen lässt.

Bisher sah ich von allen Zeugnissen für die alte einheimische Volkslyrik ab. Es sind uns aber deren einige aufbewahrt und an ihrer Bedeutung ist nicht zu rütteln.

Das Kapitular, welches den Nonnen verbietet *winileodos scribere vel mittere* (Uhland Schr. 4, 383. 457; Wackernagel Litteraturgesch.[2] 48) übergeht Wilmanns mit Schweigen. Er muss darin also trotz den Bemerkungen Müllenhoffs (Zs. 9, 130 und MSD 364) kein Zeugnis für die alte lyrische Poesie erkennen. Mir widerstrebt es, längst Gesagtes, dessen Richtigkeit, wie mir scheint, auf der Hand liegt, noch einmal zu wiederholen. Deshalb nur soviel: die *winileodi,* welche weltlich gesinnte Nonnen zum Aerger ihrer geistlichen Vorgesetzten dichteten, werden schwerlich einen anderen als einen verliebten Inhalt gehabt haben, mag *winileod* an sich auch nur 'Gesellenlied' bedeuten. Es wird im Kapitular unterschieden 'dichten' und 'schicken' (sei es durch Boten zu mündlicher Bestellung oder durch schriftliche Mitteilung): wem anders können solche *winileodi* geschickt worden sein als einem Geliebten? Es gab mithin im 9. Jh. volkstümlicher Liebeslieder, welche persönliche Empfindung ausdrückten.

Die bekannte Stelle aus dem Ruodlieb (MSD 28) ist Wilmanns augenscheinlich unbequem. Die deutschen Worte sollen (S. 293) auf einen deutschen verbreiteten volksmässigen Gruss anspielen. Derartige

---

[8]) Auch Jacob Grimm teilte diese Meinung: Ueber das finnische Epos, Kl. Schr. 2, 75 Anm.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liebesgrüsse, die vom 11. Jh.[9]) bis ins 15. und 16. Jh. bezeugt würden, seien freilich auch lyrisch, aber wesentlich verschieden von dem lyrischen Minnelied, sie könnten für sangesmässige Liebeslyrik nichts beweisen. Also Liebespoesie, und zwar nichtepische, muss Wilmanns bereits für das 10. Jh. zugeben. Wo bleibt da der Satz: 'Die Liebe fand bis zur Mitte des 12. Jhs. ihren Ausdruck wie alle andere Empfindung in der epischen Poesie' (S. 16)? Ich vermag übrigens nicht zu glauben, dass man im 10. Jh. diese 'Liebesgrüsse' nicht gesungen haben sollte, wenn ein Jahrhundert früher Otfried selbst sein Evangelienbuch für den Gesang bestimmte. In Reimpaaren ist ja auch eines unserer ältesten Minnelieder *Sô wê dir sumerwunne* (37, 18), das rein lyrisch ist und jedes epischen Elements entbehrt, gedichtet. Damit fällt dann der angebliche Unterschied zwischen dem Liebesgruss und der sangesmässigen Liebespoesie, und die Stelle des Ruodlieb kann nach wie vor als unanfechtbares Zeugnis für die volkstümliche erotische Lyrik gelten.

Durch Heinrichs von Melk Erinnerung (v. 610 ff.) werden bekanntlich *troutliet* für die Kreise der österreichischen Ritter belegt. Dies Gedicht ist nach Heinzel (S. 42) wenige Jahre vor 1163 entstanden: aber die Sitte der *troutliet* erscheint nach dem Zusammenhang als bereits ganz gewöhnlich, seit längerer Zeit hergebracht. Man darf also schliessen, dass auch schon einige Jahrzehnte früher derartige Liebeslieder von Adlichen gesungen wurden, also jedenfalls vor 1150. Wilmanns 'kann starke Zweifel gegen die richtige Datierung Heinrichs nicht unterdrücken' (S. 294), ohne sie indes irgendwie zu begründen. Wir betrachten also auch diese Verse Heinrichs als sicheres Zeugnis für eine spätestens um 1150 in Oesterreich weit verbreitete Liebeslyrik.

Die eigentliche Minnepoesie des 12. Jhs. war von Hause aus beschränkt auf den ritterlichen Stand; nach den Anschauungen der Zeit war den bürgerlichen Sängern, den Spielleuten dieses Dichtungsgebiet verschlossen (Reinmar und Walther 131). W. erkennt das an (S. 18 f.), aber schwerlich schliesst er daraus mit Recht: 'eine derartige Beschränkung der Liebeslyrik auf einen Stand wäre unmöglich gewesen, wenn sie früher Besitz des ganzen Volkes und althergebrachte Sitte gewesen wäre'. Die Liebeslyrik, sofern sie der poetische natürliche und wahre Ausdruck persönlicher Empfindung war, konnte selbstverständlich keinem Stande versagt sein, ebensowenig wie die Liebe und der Liebesverkehr; alle Liebenden, gleichviel ob adlich oder bürgerlich,[10]) hatten daran teil und übten sie aus. Nur die eigen-

[9]) Ich denke vom 10. Jh. an. Denn der von Dümmler (Mitteilungen der Züricher antiquarischen Gesellschaft 12, 228) publizierte Liebesgruss *(quot coclum retinet stellas, quot flores prati vel quot sunt gramina campi, tot* usw.) reicht so weit zurück.

[10]) Gewisse Verschiedenheiten werden sich innerhalb dieser Lyrik allerdings bereits frühzeitig ausgebildet haben, den Standesunterschieden entsprechend. Der Ausdruck Volkslyrik ist also insofern dafür nicht ganz passend. Die Gelegenheitsdichtungen der Ritter des 12. Jhs. werden gewiss einen anderen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tümliche neue Art derselben, der Minnesang, welcher mit bewusster literarischer Tendenz und bewussten literarischen Ansprüchen auftrat, nach romanischer Sitte ein Liebesverhältnis mit einer Dame, den sogenannten Minnedienst zum Gegenstand hatte und für die Unterhaltung der Gesellschaft sorgte — nur dieser war ausschliesslich in den Händen der mit provenzalischer Poesie vertrauten Ritter.

Wie stellt sich nun W. zu den Kürenbergliedern, die seiner Auffassung natürlich am meisten im Wege stehen? Er gibt zu, dass vor Reinmars Ankunft in Oesterreich dort bereits eine Liebeslyrik Blüten getrieben habe so eigentümlicher Art, 'dass sie unmöglich aus dem Baume, dessen Wachstum wir bisher verfolgt haben (dem höfischen Minnesang nach provenzalischem Vorbilde), hervorgegangen sein können' (S. 26). Aber sie sollen weder Gelegenheitsdichtungen verschiedener Verfasser noch autochthon sein.

Weder von verschiedenen Verfassern. Scherer hatte gemeint, zwischen den Männer- und Frauenstrophen des Kürenbergers gähne eine unausfüllbare Kluft. Der Mann erscheine stolz und hart, roh und begehrlich: diese Männer können nicht jene zarten Frauenlieder gedichtet haben. Wilmanns will diesen Gegensatz, den er auch wahrnimmt, anders erklären. Er hält es für möglich, dass der Mann die sanfteren Regungen absichtlich durch den Mund der Frauen verkündete, dass er es verschmähte sie als seine eigenen auszusprechen, weil er sich der Tränen, der Rührung schämte und nicht weich erscheinen wollte (S. 7 f.) Ich kann mich mit dieser Erklärung, die jetzt auch unabhängig von W. Becker (Altheim. Minnesang S. 60 f.) vorbringt, wenig befreunden: dergleichen Vermutungen erscheinen mir rationalistisch und nichtig. Der Mann, welcher seine Weichheit nicht bekennen will, ist eben nicht mehr roh und hart, sondern weich, und sein trotziges Selbstbewusstsein, wo es sich zeigt, müsste erzwungen sein. Und sonderbare Männer, welche die Frauen liebend und hingebend darstellen, weil sie sich dieselben so wünschen (W. S. 28), um dann diese Liebe, diese Hingebung wild zurückzustossen! [11]) Nein, da ist Scherer doch natürlicher und der Wahrheit näher, wenn er sagte: 'Naive Künstler können unmöglich Gefühle besingen, die sie niemals gehabt haben' (Zs. 17, 577). W. kann nicht einwenden: 'aber die sie an anderen, an den Frauen wünschen'. Denn man wünscht nicht was man nicht selbst kennt. Gefühle aber lassen sich nicht darstellen, wenn man sie nicht aus eigener Erfahrung kennt.

Charakter gehabt haben als die der Bauern. Beiden fehlte aber jede 'literarische Prätention'. In den älteeten Zeiten dagegen, als noch die gesamten Lebensverhältnisse einfacher waren, wird auch die Volkslyrik einheitlicher gewesen sein.

[11]) Wilmanns verbindet sogar, was man bei seiner Auffassung am wenigsten erwartet, MF 8, 1 mit 9, 29 zu einem Gedicht (S. 30) und umschreibt dessen Inhalt folgendermassen: 'kühnlich lässt er (der Kürenberger) die Frau heisses Liebesverlangen aussprechen und antwortet, sich selbst, mit sprödem Abweisen'!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie dem auch sei, ob man diesen allgemeinen Betrachtungen überhaupt Wert beimessen mag oder nicht, folgende Tatsachen fordern sorgfältige Berücksichtigung, wenn man diese Frage entscheiden will. Wo ursprüngliche volkstümliche Liebespoesie blüht, da finden wir auch sonst die Frauen hervorragend als Dichterinnen tätig. Scherer hat Anz. I 204 bei aussergermanischen Völkern (Chinesen, Arabern, Südseeinsulanern, Kabylen, Serben)[12]) zahlreiche Beispiele dafür nachgewiesen, worauf sich W. gar nicht einlässt. Auf deutschem Boden sind ferner seit früher Zeit Mädchenlieder bezeugt: in der besprochenen Kapitularstelle die *winileodi* der Nonnen, im 9. Jh. werden *puellarum cantica* als besondere Gattung des verbotenen weltlichen Gesangs erwähnt (Wackernagel Littg.² 48). Will man wirklich im Ernste behaupten, dass damit immer nur von Männern für Mädchen gedichtete und von Mädchen gesungene Lieder gemeint seien? Das Liedchen vom verlorenen Schlüsselein (ME 3, 1) rührt von einer Dame her, die es entweder selbst verfasst hatte oder nur zitierte. Man bedenke ferner, wie sehr die vornehmen Frauen den Männern an geistiger Bildung

[12]) Dazu kommt das oben (S. 346) beigebrachte Zeugnis Porthans für finnische Dichterinnen. Eine umfangreiche Auswahl aus der Lönnrotschen Sammlung finnischer Volkslieder ist jetzt in deutscher Uebersetzung zugänglich: Kanteletar, die Volkslyrik der Finnen. Ins Deutsche übertragen von Hermann Paul. Helsingfors, GW Edlund, 1882. Leipzig KF Köhler. Die Mädchenlieder, die meisten ohne Frage wirklich von Mädchen gedichtet und auch in der etwas glatten Uebersetzung noch als Improvisationen von (Paul S. VII) erkennbar, nehmen hier einen breiten Raum ein. Dazu kommen Frauenlieder und Wiegenlieder. Von höchstem Interesse für unsere Frage ist ferner die sehr alte indische volkstümliche Liebeslyrik, wie sie uns in Hâlas Sammlung prakritischer Volkslieder meist erotischen Inhalts vorliegt. Die erste Hälfte derselben ist mit Prosaübersetzung herausgegeben von A Weber im 5. Bande der Abhandlungen für Kunde des Morgenlandes (1870), das Ganze nach mehreren Hss. und mit deutscher Prosaübersetzung des noch nicht edierten Teiles ebenfalls von Weber im 8. Bande der Abhandlungen (1881), vgl. auch Zs. der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft Bd. 26, 735 ff. (1872) und 28, 345 ff. (1874). Nach Weber ist die Sammlung des Hâla frühestens im dritten, jedesfalls aber vor dem siebenten Jahrhundert unserer Zeitrechnung enstanden, einzelne darin enthaltene Liedchen können natürlich noch älter sein. Die Verse erscheinen vorzugsweise aus weiblichem Munde gesprochen: diese Lieder, die völlig den Charakter von Gelegenheitsdichtungen tragen und sich unmittelbar bayerisch-österreichischen Schnaderhüpfeln vergleichen lassen, haben die indischen Mädchen, Dorfmädchen, aber auch Bajaderen der Tempel, Hetären der Städte gesungen, und ich zweifle nicht, dass sie auch zum Teil von Frauen gedichtet sind. Die Ueberlieferung gibt als Verf. Namen aus den verschiedensten Schichten des Volkes, darunter auch vier Frauennamen (s. S. LVII der an zweiter Stelle genannten Abhandl.), aber freilich haben alle diese Namen eine geringe Gewähr. Ein geradezu blendender Reichtum poetischer Begabung ist in dieser Anthologie prakritischer Volksliedchen niedergelegt. Proben einer metrischen Uebersetzung, die nicht übel geraten sind, aber kaum eine Ahnung von der schier unerschöpflichen Fülle und Mannigfaltigkeit des Erhaltenen geben können, lieferte Brunnhofer Ueber den Geist der indischen Lyrik, Leipzig 1882, *S.* 24 ff. In die Augen fällt bei den indischen Liebesliedern die Neigung, durch Bilder aus der Natur auf die eigenen Wünsche und Empfindungen anzuspielen (s. oben S. 249). Vieles erinnert an abendländische Lyrik, zumal an den deutschen Minnesang.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

überlegen waren, wie sie dadurch den Klerikern näher standen als den Laien. Es wäre daher nur natürlich, wenn, wie in der epischen für die Aufzeichnung bestimmten Poesie die Geistlichen den Laien vorangingen, in der lyrischen Dichtung zunächst die geistlich gebildeten Frauen ein gewisses Uebergewicht behaupteten. Soll nun die unläugbar auffällige Tatsache erklärt werden, dass in der ältesten Zeit die Frauenstrophen so unverhältnismässig zahlreicher auftreten als später, so muss es zwar nicht als gewiss, wohl aber als ziemlich wahrscheinlich gelten, dass ein Teil wo nicht die meisten dieser Frauenstrophen auch wirklich von Frauen gedichtet sind. Was dagegen sprechen könnte, will ich nicht verschweigen: aus der Zeit des ausgebildeten Minnesangs sind Dichterinnen, wie etwa in Frankreich, nicht bezeugt. Indes auch dies lässt sich begreifen: gegen die unnatürliche Sitte des aus der Fremde eingeführten Minnedienstes und die Modepoesie mögen die deutschen Frauen eine tiefe Abneigung empfunden haben, wofür auch anderes spricht.

Ob die Strophenform, in der MF 7, 19—10, 24 gedichtet sind, die *Kürenberges wise* ist, in welcher nach 8, 5 der Ritter nächtlich sang, ob der darauf antwortende Verf. von 9, 29 dieselbe erfunden oder nur in ihr gesungen habe, lässt sich nicht ausmachen. Aber dass die unter dem Namen Kürenbergs überlieferten Strophen von einem Verf. seien und dass dieser so geheissen habe wie die Ueberschrift des Rubrikators angibt, mangelt aller Gewähr.

Wie man auch die vielumstrittene Strophe MF 8, 1 verstehe, Folgendes, meine ich, lässt sich einigermassen wahrscheinlich machen. Um den nächtlichen Sänger zu bezeichnen, sagt die Dame einfach 'er sang in Kürenberges wise'. Scherer schloss daraus (a. a. O. 571) dass es nur eine Kürenbergweise gegeben habe. Das ist allerdings zu viel gefolgert, nur so viel ergibt sich streng genommen, dass zu der Zeit, als diese Strophe entstand, es nur eine Kürenbergweise gegeben hat oder wenigstens nur eine bekannt war. Aber gesucht ist es, diese Möglichkeiten als wirklich anzunehmen. Wenn es bereits Sitte war, dass ein dichtender Ritter mehrere Weisen brauchte, hätte die Dame schwerlich den Ausdruck Kürenberges wise ohne nähere Bezeichnung brauchen können. Kannte sie aber nur eine Weise, während es in Wahrheit schon mehrere Kürenbergweisen gab, so müssten wir dem Sammler von C, der so lange nach dem Kürenberger lebte, eine genauere Kenntnis zutrauen als der Dame, die des Dichters Landsmännin und Zeitgenossin war. Das wäre wenig methodisch. Es wird demnach, mag nun die Kürenbergweise in einem der beiden unter Kürenbergs Namen überlieferten Tönen vorliegen oder nicht, ein Irrtum der Ueberlieferung sein, wenn in C zwei Strophenformen dem Kürenberger beigelegt werden. Dann aber ist weder für den ersten noch für den zweiten Ton der Ueberlieferung zu glauben. Die Lieder sind sämtlich als namen- und herrenlos überliefert zu betrachten. Dass sie alle von einem Dichter herrühren, wäre nach unseren sonstigen Erfahrungen sehr seltsam, müsste jedenfalls durch eine genaue philo-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

logische Untersuchung des Stils und der poetischen Kunst nachgewiesen werden.

Der Einwand, den W. S. 28 vorbringt, für einen solchen Reichtum des Gesanges und poetischer Begabung in so früher Zeit, für eine solche Zahl unbekannter Dichter und Dichterinnen sei hier nimmer Raum, macht mir nicht bange. Dichter und Dichterinnen im literarischen Sinn sind die Verfasser dieser Strophen nicht, und die poetische Begabung, welche die heutigen Bewohner des bayerischen und österreichischen Hochgebirges, welche so wenig kultivierte Völker wie die Serben oder die Bauern Littauens haben, welche in den Rispetti und Ritornellen der ungebildeten Landleute Italiens zutage tritt, werden wir wohl auch den Adlichen des 12. Jhs. zutrauen dürfen, ohne befürchten zu müssen, dass wir in romantische Ueberschätzung verfallen.[13])

Auch die Originalität der Kürenberglieder zieht W. in Zweifel. Denn, schliesst er gut logisch, aber destoweniger überzeugend, 'es ist unwahrscheinlich, dass ein einzelnes Individuum so selbständig über seine Umgebung hinauswachse', dass 'ein so bedeutender Dichter bei seinen Zeitgenossen nicht grösseres Aufsehen erregte' (S. 29). Wir, die wir eben mehrere Verfasser annehmen, die aber ohne allen literarischen Ehrgeiz dichteten, werden diesen Schluss nicht mitmachen und werden uns auch nicht mit Becker (a. a. O. 61) wundern, dass diese Dichter 'dieselbe bedeutende dichterische Individualität zeigen, gegen die alle Nachfolger stark abfallen'. Denn wir erinnern uns an die

[13]) Neue Verwirrung hat in diese Fragen Becker gebracht. Er macht zunächst a. a. O. S. 58 die Bemerkung, die Reste der ältesten Lyrik könnten nicht als 'leichthingeworfene(!) Improvisationen' gefasst werden, weil sie 'eine feste technische Tradition' befolgten. Ich wundere mich, dass er nicht als Grund angibt 'weil sie in festem Rhythmus und bestimmter Strophe abgefasst sind'. Mich erinnert das an die Weisheit der Aufklärer des vorigen Jahrhunderts, die auch keine unbewusste Ausübung der Kunst dem dummen, rohen Volke zutrauten, sondern alles von Erfindung, Entdeckung, Einsetzung einzelner scharfsinniger Köpfe herleiteten. Heute, hundert Jahre nach Herders Blättern von deutscher Art und Kunst und seinen Volksliedern, immer noch in diesem Tone reden zu hören, ist überraschend. Für die *Kürenberges wise* hat Becker eine neue Deutung gefunden. Er hält nämlich alle Töne, die auf die Grundform von 4 Langzeilen zurückgehen, für dreiteilig: im ersten Kürenbergton (7, 1 ff. 8, 17) bezeichne die Waise vor der dritten Langzeile den Anfang des Abgesangs 'als etwas Neues'. Auch der zweite Ton des Regensburgers (16, 15) und auch der zweite Kürenbergton (7, 19) sollen dreiteilig sein. In diesem letzteren soll der Aufgesang durch klingenden Reim vom stumpf reimenden Abgesang geschieden sein (S. 63). Das unschöne Verhältnis, das man so für den Bau dieser Strophen erhält, wonach jeder Stollen einen Langvers umfasst und der Abgesang länger ist als der Aufgesang, kümmert Becker nicht. Auch nicht dass, wollte man selbst gegen alle Wahrscheinlichkeit die Reime als klingend und nicht vielmehr als zweisilbig stumpf auffassen, doch von 13 Strophen immer nur 5 mit klingendem Reimpaar beginnen. Diese angebliche Dreiteiligkeit soll die Kürenbergstrophe von der Nibelungenstrophe — ob diese für den Gesang bestimmt war und musikalische Begleitung hatte, bezweifelt Becker (a. a. O. S. 64) — unterschieden haben und diese musikalische Eigentümlichkeit bezeichne demnach der Ausdruck *Kürenberges wise*. Der Dichter habe seinen Namen absichtlich genannt, um ihn der Nachwelt zu erhalten!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zahlreichen Analogien, welche die Literaturgeschichte verschiedener Zeiten an die Hand gibt, z. B. dass auch im 17. Jh. die Kunstdichter, Opitz und seine Schule, 'stark abfallen' gegen die volkstümlich dichtenden Vorgänger, vom eigentlichen Volks- und Gesellschaftsliede zu geschweigen.

W. fühlt indes, wie unsicher seine allgemeinen Erwägungen sind. Wesentlicher als sie sei, dass einem dieser Lieder (*Ich zôch mir einen valken* MF 8, 33) ein italienisches Sonett so nahe stehe, dass ein Zusammenhang zwischen beiden stattfinden müsse. Es soll auch hier das gewöhnliche Verhältnis zwischen deutscher und romanischer Lyrik walten (S. 29). Den Frauenstrophen der deutschen ritterlichen Sänger hätten wirklich von Frauen und Mädchen gedichtete Lieder als Muster vorgelegen, und zwar 'Lieder gewerbsmässiger Sängerinnen, denen ihre Lebensstellung gestattete, wovon andere natürliche Scheu und weibliche Sittsamkeit zurückhielt, hingebende Liebe und sehnsüchtiges Verlangen offen auszusprechen' (S. 165). Im südöstlichen Deutschland, da wo aus den wälschen Landen die befahrenste Strasse über den Brenner das Inntal hinab in die verkehrsreiche Donaustrasse einmündete, in der Heimat des Kürenbergers, der nicht vor 1170 gedichtet habe, sei man zunächst anderen Mustern als im Westen, italienischen, gefolgt.

Leider hat W. uns jede Auskunft darüber vorenthalten, woher er so genau über den Inhalt der Lieder solcher gewerbsmässiger italienischer Sängerinnen unterrichtet ist. Dass es *spilwîp* gab, nicht bloss in romanischen Landen, auch in deutschen, ist ja bekannt, aber über den poetischen Charakter ihrer Lieder wissen wir nichts und können höchstens nach den Angaben über den sonstigen Lebenswandel ihrer Verfasserinnen vermuten, dass sie wenig züchtig gewesen sein mögen. Mir wenigstens ist es nicht gelungen, irgendwo Näheres darüber zu erfahren, geschweige ein Lied zu entdecken, das nachweislich von einer fahrenden Sängerin herrührte. Und auch Herr Professor Tobler erklärte auf meine Anfrage, dass er in dem Gebiete der romanischen Literaturen keine derartige von Frauen gedichtete Lieder kenne, die ihrem Stil und ihrem Alter nach etwa die Vorbilder der ältesten deutschen Frauenstrophen gewesen sein könnten. Sieht man die italienische Lyrik ein wenig aus der Nähe an, so leuchtet sofort ein, wie von daher unmöglich eine Einwirkung auf die deutsche Poesie gekommen sein kann.

Die italienische Literatur hebt mit Nachahmung an: ihre ältesten Denkmale sind die Lieder der sicilianischen Dichterschule, die völlig unter dem Einfluss der provenzalischen Poesie steht. Die italienische Kunstdichtung begann im Süden des Landes, wo durch den Hof Friedrichs II und Manfreds ein Sammelplatz für provenzalische und einheimische Troubadours geschaffen war. In das 12. Jh. reicht kein italienisches Lied zurück (s. Gaspary Die sicilianische Dichterschule des 13. Jhs., Berlin 1878, S. 3 ff.). In Oberitalien, wo seit dem Ende des 12. Jhs. oft südfranzösische Troubadours sich aufhielten (Gaspary

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

S. 5), dichtete man in provenzalischer Sprache. Aber auch die sicilianische Lyrik war durchaus unselbständig: sie hat die Poesie der Troubadours zwar in anderer Sprache aber sonst sklavisch nachgeahmt, der Inhalt war derselbe, nur ärmlicher, künstlicher, leerer. Die Liebe ist wie in der provenzalischen Dichtung demütige anbetende Verehrung der Dame, die Dame steht hoch über dem Liebhaber, er ist unwürdig ihr zu dienen, die Dame ist grausam und lässt ihn vergeblich schmachten, aber er darf nicht aufhören, sie zu lieben (Gaspary 17 f.). Wie weit die Abhängigkeit im Einzelnen geht, ist schon von Diez Poesie der Troubadours S. 276—280, dann von Nannucci in seinem Manuale della letteratura del primo secolo, besonders aber neuerdings sehr eingehend von Gaspary a. a. O. S. 26—113 dargelegt. Schwerlich wird jemand zwischen dieser blutleeren italienischen Lyrik, die von vornherein altersschwach und starr ist, und unseren Kürenbergliedern voll Jugend und Leben verwandte Züge entdecken. Sind sie sich doch ungleich wie abgestandenes Teichwasser und die frische klare Quelle des Gebirges. Was von italienischer Lyrik die konventionelle Manier abstreift und volkstümlichen Ton anschlägt ist viel jünger: z. B. die Klage eines Mädchens über den treulosen Geliebten von Odo delle Colonne (D'Ancona und Comparetti Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793, Vol. I, Bologna 1875, Nr. XXVI), um den scheidenden Kreuzfahrer von Rinaldo d'Aquino (ebenda Nr. XXXII), vgl. Gaspary 114 ff. Aber die Motive der meisten dieser Frauenlieder stehen den Deutschen fern: eine verheiratete Frau rächt sich an ihrem ungeliebten Manne durch Hingabe an den Geliebten, Ungeduld eines Mädchens einen Mann zu bekommen, Widerstand gegen die Verheiratung mit einem lästigen Liebhaber usw. Auch in Italien wird es schon im 12. Jh. eine wirkliche Volkslyrik gegeben haben, aber aus der ältesten Zeit hat sich davon nichts erhalten: die *Rosa fresca aulentissima* (D'Ancona a. a. O. Nr. LIV, S. 165 ff.), welche einige Forscher für einen wirklichen Rest alter Volkspoesie hielten, scheint nach den Ausführungen Gasparys (a. a. O. S. 123 ff.) von einem Volkssänger herzurühren, der bis zu einem gewissen Grade die Kunstpoesie nachahmte. Von der alten italienischen Volkslyrik wissen wir jedesfalls noch viel weniger als von der deutschen, und es scheint mir nicht zulässig, weil man an der Originalität der letzteren zweifelt, weil man die Kürenberglieder zwar ihrer Stilart nach volkstümlich nennen, nicht aber ihren heimischen Ursprung zugeben will (W. S. 30), für sie Muster zu suchen in einer Poesie, von der wirklich rein gar nichts bekannt, die ein blosses Phantasiegebilde ist.

Das italienische Sonett vom entflohenen Sperber (MF² S. 231 f.) gehört dem 13. Jh. an. Soll also das Kürenberglied vom Falken nicht original sein, so müsste es einem älteren gemeinsamen italienischen Vorbilde nachgeahmt sein. Es ist nötig, im Einzelnen festzustellen, was die beiden Lieder gemeinsam haben und wodurch sie sich unterscheiden.

In beiden redet eine von ihrem Geliebten verlassene Dame und stellt ihren Verlust dar unter dem Bilde eines lange gepflegten

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Falken oder Sperbers, der ihr entflogen ist. Die deutsche Dame hat ihm sein Gefieder mit Gold umwunden, die Italienerin ihm Schellen von Gold gemacht, dass er feuriger sei bei der Jagd. Beiden ist ihr Liebling entflohen, indem er hoch aufstieg und ihnen entschwand.

Das ist das Gemeinsame. Aber vieles ist verschieden in beiden Gedichten.

Die Dame des italienischen Sonetts beklagt nur ihren unwiederbringlichen Verlust, sie sah wie ihr Sperber sich in einem Gemüsegarten niederliess, also — dürfen wir das Bild deuten — bei einer ihr nicht ebenbürtigen Nebenbuhlerin, eine andere Donna wird ihn nun in ihrer Gewalt haben, alle aufgewandte Pflege war vergeblich. Ganz anders im deutschen Liede: die Dame erzählt, dass der Falke ihr entflogen, aber wohin er sich gewendet hat, weiss sie nicht, sie sagt nur *er floug in anderiu lant.* Darnach jedoch sah sie ihn in seinem Stolze fliegen, er muss also die *anderiu lant* verlassen haben und in ihr Land zurückgekehrt sein; sie erblickt an ihm die seidenen Riemen, mit denen sie einst ihn gefesselt, und den goldenen Schmuck, die Pfänder ihrer Liebe, und alle Erinnerung an den herzlich Geliebten, den sie verloren und nun, wenn auch von fern, wiedergesehen, wird in ihr mächtig; ihrer Brust entsteigt der seufzende Wunsch: *got sende si zesamene die gerne geliebe wellen sin.* Sie hofft also auf eine Wiedervereinigung:[14]) gerade dieser Zug fehlt in dem italienischen Liede.

[14]) Wilmanns hat das deutsche Lied offenbar nicht so verstanden und Scherer auch nicht, wenn er Vorträge und Aufsätze S. 119 übersetzt: 'Ich sah seitdem den Falken oft im stolzen Flug. Doch ach! An seinen Füssen er seidene Fesseln trug, ein fremdes Gold ihm glänzte rot im Gefieder.' Von oft und fremdem Golde steht nichts im Text: *sidine riemen* (wohl mit Seide umwickelte Riemen, nicht seidene Bänder zum Schmuck) sind ebenso wie das rote Gold im Gefieder Gaben der redenden Dame, nicht einer neuen Herrin. Andernfalls müsste das Gold von V. 10 ein anderes sein als das von V. 2, oder es müssten zwar die seidenen Riemen Zeichen der neuen Herrschaft einer zweiten, der goldene Gefiederschmuck hingegen noch der alte sein. Das wäre wohl deutlicher ausgedrückt worden. Man darf auch fragen, wie das Mädchen überhaupt im hohen Fluge des Falken dessen Schmuck so genau sollte unterscheiden können, dass es ihn als einen fremden, von dem ihrigen verschiedenen bezeichnen durfte. Sie sah einen Falken, er trug Schmuck, das waren die wohlbekannten Zeichen ihrer Liebe: es musste ihr entflohener Liebling sein. Wie indes auch V. 7—10 zu verstehen sei, soviel ist sicher: wenn die Dame, welche offenbar ihren Aufenthalt nicht verändert hat, den entflohenen Falken wiedersieht, so muss dieser aus dem 'anderen Land' zurückgekehrt sein, gleichviel ob aus der Freiheit oder aus wiederum abgeschüttelter Gefangenschaft bei einer anderen Herrin. Nur so passen die beiden Schlussverse zum Ganzen: *die gerne geliebe wellen sin* heisst 'die gern sich gegenseitig lieb sein möchten'. Damit sind zunächst alle die Liebespaare gemeint, die von einander getrennt sind gegen ihren Wunsch, um deren Vereinigung die Dame betet, aber sie meint sich selbst doch auch mit, und hinter dem Gebet für fremdes Glück steckt gewiss ein inbrünstiges für sich selbst: sie denkt auch an ihren treulosen Geliebten. Dieser muss also auch *gerne geliep* sein wollen, d. h. einer Wiedervereinigung im Inneren des Herzens geneigt sein. Das Bild dafür ist der Falke, welcher in fremden Ländern geweilt hat und nun zur Heimat zurückkehrt, sich zwar noch hoch und fern in der Luft hält, aber doch der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das italienische Gedicht steht auf einer höheren Stufe der Kunst als das deutsche, es ist reicher an Detail, beredter in der Darstellung des Gefühls: dort leidenschaftliches Jammern über den Verlust, hier kein ausdrückliches Wort der Klage, dort genaue Beschreibung der Vorzüge des Flüchtlings, seiner Tüchtigkeit zur Jagd, seiner Zahmheit, hier auch das nur angedeutet; dort wird der Entkommene geschildert, wie er die Bande zerrissen und emporgestiegen, viel höher als sonst sein Flug ging, wild und unbezähmbar gleich dem aufbrausenden Meer, hier einfach *er huop sich ûf vil hôhe und floug in anderiu lant.*

Ein direkter Zusammenhang zwischen den beiden Liedern ist wie mir scheint ausgeschlossen: weder kann das deutsche unmittelbar Vorlage für das italienische gewesen sein noch ist, wie wir sahen, das Umgekehrte möglich. Das beiden Gemeinsame, der Vergleich des treulosen [doch s. Anm. 14 *!] Mannes mit einem entflohenen gezähmten Falken, kann aus der weit verbreiteten Vorstellung hervorgegangen sein, die wahrscheinlich älter ist als beide Gedichte und in romanischer wie deutscher Poesie längst überliefert war, wonach der Falke oder ein anderer edler Vogel als Bild dient für den Geliebten.[15])

Herrin wieder näher gekommen ist. Deshalb wünscht die Dame bange aber voll Hoffnung, Gott möge die beiden Liebenden zusammenführen. Die zwei Schlussverse enthalten das rein lyrische Element: die Empfindung, welche vorher so rührend keusch in ein Gleichnis sich gehüllt hatte, tritt hier vor ohne Gewand. Es ist kein 'allgemeiner Gedanke', der die zweite Strophe schliesst (Wilmanns Anz. VII 265 Anm.), keine 'Phrase, deren Bedeutung und Verhältnis zum vorhergehenden nicht scharf erfasst ist', keine 'Ungenauigkeit' (Becker a. a. O. 196), sondern persönlichstes Gefühl der Dame, wie es der klar gegebenen Situation entspricht. Das Lied hätte auch schliessen können: 'o gäbe sich doch der heimgekehrte Falke mir wieder ganz zu eigen!' Aber wieviel kälter wäre das gewesen. — *) Die rührende Schönheit dieser Strophen erblüht aus der ahnungsvollen Stimmung ihres nur andeutenden Stils: das Motiv der Entfernung des Geliebten bleibt im Dunkel; vielleicht ist es nur ritterlicher Abenteuerdrang, die bekannte Furcht, 'sich zu verliegen', der Trieb zu Kampf und Ruhm.

[15]) Vgl. Anmerk. zu MF 8, 33. Scherer D. stud. 2, 4 (438). Vollmöller Kürenberg 17 ff. Mit dem italienischen Sonett und dem Kürenberglied verglich Reinh. Köhler im Jahrbuch für roman. und engl. Literatur 1868, Bd. 9, 117 ein bolognesisches Volkslied aus dem 13. Jh., wo an die Stelle des entflohenen Sperbers eine Nachtigall getreten ist. Wie ich aus Gaspary a. a. O. 134 sehe, vergleicht Chiaro Davanzati in einem Sonettengespräch sein zur Geliebten entflohenes Herz mit einem entflohenen Vöglein. In deutschen Volksliedern wird der Geliebte als ein wildes Waldvöglein bezeichnet: es ist Nachts vor der Liebsten Fenster geflogen, hat sich in ihren Schoss niedergelassen und sie beschneidet ihm die Flügel, so dass es gefangen ist und nicht davon kann (Uhland Volkslieder Nr. 29); in einem anderen Liede (Uhland Nr. 83 B) klagt das Mädchen, ihr kleines Waldvöglein sei aus ihrer Hand entflogen und in den grünen Wald geflüchtet. Jedoch in der Freiheit findet es Neid und Hass; es kehrt zurück (wie im Kürenbergliede der Falke), fliegt vor der Liebsten Schlafkämmerlein und klopft mit seinem goldenen Schnabel leise an, aber nun wird es vom Mädchen mit Spott zurückgewiesen, sie wolle ihren Kranz nicht verlieren. In dem finnischen Volksliede, welches Paul a. a. O. unter dem Titel 'Gefunden' (S. 74) übersetzt hat, erzählt ein Mädchen, wie sie lauschend gespäht habe nach einem Schwan im blauen Sunde, voll Begierde ihn einzufangen, wie sie über Eis und Schnee und Morast am Strande nach ihm gegangen und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ist also, was W. über den Ursprung der ältesten Frauenstrophen vermutet, nicht glaublich, so ist um so wichtiger und wertvoller sein Zugeständnis: 'man wird sich der Annahme nicht entziehen können, dass wirklich von Frauen oder Mädchen gedichtete Lieder ihnen als Muster vorgelegen haben' (S. 165). Nach auswärtigen Mustern zu suchen liegt gar kein Grund vor. Eher als nach Italien könnte man seinen Blick nach dem Süden Frankreichs wenden, wo eine nicht unbeträchtliche Zahl provenzalischer Damen — in Bartschs Troubadourverzeichnis (Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur) zähle ich 15 — sich an der Dichtkunst beteiligten. Auch die Kürenberglieder kommen aus adlichen Kreisen, und man könnte noch eher denken, dass Lieder nach Art derjenigen, die wir von der Gräfin Beatrix von Dia haben, auf sie eingewirkt hätten als die unzüchtigen Erzeugnisse fahrender Spielweiber, über deren Stil und Kunst wir gar nichts Bestimmtes wissen. Die Gräfin Beatrix tritt in ihren Gedichten zärtlich verlangend auf, sie sucht den spröden Geliebten, den Grafen Rambaut III von Orange, der um 1173 starb, zu erweichen, sie beklagt seine Härte und seinen Stolz (Diez Leben und Werke der Troubadours 65f. 2. Aufl. 57f.), gerade wie die Frau in unseren Kürenbergliedern. Aber W. hat sich wohl gehütet — und wir werden es auch tun —, diese provenzalischen Lieder, deren Charakter im übrigen grundverschieden ist von den altösterreichischen Weisen, für die Muster anzusehen.

Nicht recht klar ist mir geworden, welchen Gegensatz W. zwischen den Frauenstrophen und dem eigentlichen Minneliede entdeckt, insofern es sich um das Verhältnis der Geschlechter handelt, und wie seine Hypothese dienen solle, diesen Gegensatz zu erklären (S. 164). Er hatte im Anz. VII 261f. schon ziemlich dasselbe vorgetragen. Mir ist aber nicht deutlich geworden, ob er immer von allen Frauenstrophen und Mannesliedern oder nur von denen der ältesten österreichischen Poesie oder bald von jenen bald von diesen redet. Fast scheint er mir das letztere zu tun. Denn für die älteste Zeit nur ist es richtig, dass in den Frauenstrophen fast ausschliesslich die liebende Hingabe der Frau zu Worte kommt, während der Mann kühl und spröde erscheint, und zwar setzen dieses Benehmen der Frau auch die Mannesstrophen voraus (s. Becker a. a. O. S. 59). In der Zeit des höfischen Minnesangs kehrt sich das Verhältnis zwar völlig um, aber wieder sowohl in den Frauenstrophen als in den Mannesstrophen: 'liebende Hingabe' sprechen die Frauen jetzt durchaus nicht mehr als ihren festen Willen aus; sie erscheinen wohl weich und schwankend, ihrem natürlichen Charakter gemäss, aber meist neigt ihr Entschluss sich der Versagung zu. Die Frauenstrophen der Wechsel zeigen die Dame im ganzen nachgiebiger und auch wohl verliebter, indes ist es un-

ihn endlich gefunden und beide sich des Wiedersehens gefreut hätten. Mit dem Schwane ist auch hier der Geliebte gemeint, und sie muss ihn bereits früher gekannt haben; wodurch und auf welche Art sie von ihm getrennt war, wird jedoch nicht gesagt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

möglich eine allgemeine Regel für die Gesinnung der Frau aufzustellen. Man kann nicht behaupten, dass das konventionelle Verhältnis, wie es zwischen Mann und Frau der höfischen Kreise bestand, in den Frauenliedern aufgehoben sei. Es finden sich natürlich Uebergänge und Schwankungen von den alten gesellschaftlichen Anschauungen zu den neuen höfischen, und vereinzelt schlagen auch höfische Dichter den alten Ton an (z. B. Rugge, der 106, 22 eine Frau sagen lässt *nu lône als ich gedienet habe*). Vielleicht ist das aber gerade Absicht und irgend eine boshafte Verspottung sollte damit erreicht werden.

Die Frauenlieder haben, soviel ich sehe, einen dreifachen Ursprung. Einmal gab es wirklich von Frauen gedichtete Lieder, wie die unter Kürenbergs Namen überlieferten beweisen, mag man über diese selbst auch anders denken als ich: sie waren bestimmt für den Geliebten, sei es, dass sie unmittelbar vor ihm gesungen oder durch einen Boten oder schriftlich ihm mitgeteilt wurden; oft waren sie Antwortlieder; indem ein Lied des Mannes mit einem Antwortliede der Frau verbunden wurde, entstand der Wechsel (vgl. Reinmar und Walther 79ff.). Daneben werden Männer früh solche Frauenlieder nachgebildet haben: entweder benutzten sie dabei wirkliche Aeusserungen ihrer Damen, bisweilen vielleicht wörtlich (Scherer Zs. 17, 573, 575), oder sie folgten bloss ihrer Phantasie. Beide Möglichkeiten schliessen sich übrigens nicht gegenseitig aus und von der einen zur anderen leiten unendlich viele Abstufungen hinüber. Endlich drittens wirkten auch die grossen Monologe der höfischen Epik ein: dass die Selbstgespräche der Isalde bei Eilhart,[16]) der Lavinia bei Veldeke Zusammenhang haben mit Hausens und Reinmars Frauenliedern ist von mir nachgewiesen (Reinmar und Walther S. 120). Da waltet dann am meisten Fiktion und das psychologische Interesse überwiegt jedes andere.

Berlin, Februar 1883.

---

[16]) An dem Urteil über die Art dieses Zusammenhangs ändert sich wenig, wenn man mit Knieschek (Der čechische Tristram und Eilhart von Oberge S. 95) aus dem Monolog der Isalde V. 2436—2550 als Interpolation eines Bearbeiters des 13. Jhs. ausscheidet: denn bei weitem nicht alle Analogien, die ich aus den Frauenliedern der beiden Minnesänger und dem Selbstgespräch der Isalde a. a. O. angeführt habe, fallen in diesen interpolierten Teil.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der altheimische Minnesang.

Der altheimische Minnesang von Reinhold Becker.
Halle, Niemeyer, 1882.

Anzeiger für deutsches Altertum X (1883), S. 13—31.

Der Verf., welcher bereits vor einigen Jahren, im XXII. Bande der Germania, mit einem Aufsatze über Reinmar von Hagenau vor das wissenschaftliche Publikum getreten ist, äussert in diesem Buche über den älteren deutschen Minnesang ganz neue Ansichten.

Reinmar der Alte ist nach Becker kein Elsässer, er stammt weder aus einem Strassburger Geschlecht noch aus Hagenau, sondern gehört zu einem österreichischen Geschlecht von Hagenau, auf das schon v. d. Hagen hingewiesen hatte. Bisher erblickte man in ihm denjenigen Dichter, der die höfische Modepoesie vom Westen nach Oesterreich gebracht und ihr durch die Bedeutung seiner Kunst zu unbestrittener Geltung verholfen hatte. Die ältere volksmässige Weise der einheimischen österreichisch-bayrischen Lyrik war durch ihn verdunkelt und aus den ritterlichen Kreisen verdrängt. Vielleicht hatte Dietmar von Eist an sich selbst diese Entwickelung durchgemacht und war von der einfachen altertümlichen Art zu der höfischen, konventionellen, von fremden Mustern abhängigen Dichtung übergegangen. Becker glaubt, dem entgegen erweisen zu können, dass 'ungefähr bis zum Kreuzzuge Friedrich Barbarossas 1189 die Lyrik in Oesterreich unberührt von den literarischen Wandlungen im Westen Deutschlands sich in voller Eigenart entwickelte'. Die drei österreichischen Dichter, den Kürenberger, Dietmar und Reinmar, fasst Becker als die Vertreter der 'altheimischen Lyrik' zusammen. In Sprache, Metrik und Inhalt einige sie ein gemeinsames Band und trenne sie von den Westdeutschen, von der Dichtung Hausens und seiner Genossen.

Um den Charakter dieses altheimischen Minnesangs und seinen Gegensatz zu der romanisierenden Kunst der westdeutschen Sänger nachzuweisen, unterwirft Becker die Ueberlieferung einer genauen Prüfung und kommt zu dem Resultate, dass vielfach die Lieder der heimischen Lyrik mit denen der westdeutschen gemischt seien. Er stellt zu Gunsten Reinmars einen förmlichen Eroberungszug durch die Gedichte von Minnesangs Frühling (MF) an und gewinnt für ihn, den er sich zum überschwenglich verherrlichten Helden erkoren, reiche Beute.

Das ursprüngliche Liederbuch BC, welches die Lieder Rugges enthält (MF 99, 29 ff., C[1] 1—5. 13—25) nimmt er fast ganz für Reinmar

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in Anspruch: diesem fallen 31 Strophen, die in Minnesangs Frühling unter Rugge stehen, zu: MF 99, 29—100, 34; 101, 7; 103, 3—34; 103, 35—106, 15; 107, 27—108, 14; 109, 9—35; 109, 36—110, 25. Heinrich v. Rugge bleiben ausser dem Leich nur 17 Strophen. Aber damit noch nicht genug: auch aus Dietmars, aus Hartmanns sowie aus Liedern, welche die Herausgeber von MF unter die namenlosen oder in die Anmerkungen aufnahmen, scheidet er etliche aus und flicht all das zusammen für Reinmar, 'den jugendlichen Genius der österreichischen Schule' (S. 136), zu einem neuen Dichterkranze, glänzender und kostbarer als der, den er bisher getragen. Ihm, nicht Veldeke, nicht Hausen bleibe der Ruhm, die Form der mittelhochdeutschen Lyrik bestimmt zu haben. 'Nur das hatte längere Zeit Geltung, was er durch seinen Gebrauch geadelt hatte' (164). Schon der Burggraf von Regensburg ahme ihn nach (75). Hausen 'lernte 1189 wenige Tage bevor er Deutschland verliess', in dem Kreuzheere Barbarossas, das 6 Tage die Gastfreundschaft des Wiener Hofes genoss, Reinmars 'Kunst genauer kennen'. Im Wetteifer mit ihm und in der Nachahmung seiner Art, seines Strophenbaus, seiner Sprache leistet Hausen das kunstvollste, was ihm gelungen ist (136). Veldeke habe in Reinmars Ton 103, 3 (in MF unter Rugge) gesungen und vielleicht auch die grössere Sorgfalt in der Reimbindung der österreichischen Lyrik entlehnt (164): Reinmar, das sei gleich hier dagegen bemerkt, hat sich zwar nach Beckers Ansicht gerade in seiner ältesten Zeit Reime wie *wîp : lît* (103, 20), *wîp : zît* (6, 5) erlaubt (S. 39), aber darüber muss wohl Veldeke hinweggesehen haben. In Veldeke 61, 33 lassen, wie Becker meint, das Lob der Minne, der vierhebig stumpfe Aufgesang und der Ausdruck *sælic man* Reinmars Einfluss vermuten (131 Anm.). Seit 1190 habe Reinmar den deutschen Lyrikern als 'ein berühmtes Haupt gegolten, das der Nachahmung wert schien'. Johannsdorf gehe 'von westdeutscher Art und unreinen Reimen (aber er war ja kein Westdeutscher, sondern ein Bayer!) zu jenen strengen und reineren Formen über, die durch Reinmar geschaffen wurden'. Bei Heinrich v. Rugge zeige sich im letzten Tone Reinmars Einwirkung. Morungen verbinde in freierer Weise provenzalische und österreichische Einflüsse (164).

Für Reinmar selbst glaubt der Verf. vier Perioden seines Dichtens unterscheiden zu können, hauptsächlich durch Betrachtung der Strophenformen, der Sprache und des Stils, der Metrik: die 'altösterreichische Zeit' ohne jeden westdeutschen Einfluss, die Zeit des Uebergangs, wo 'Veldeke bereits in den Gesichtskreis der Oesterreicher getreten ist' (der aber seinerseits ja gerade von Reinmar gelernt haben soll!), die Zeit des Kreuzzuges (1189), der in der Geschichte der deutschen Lyrik wie kein anderes Ereignis Epoche gemacht habe, indem er die bisher getrennten verschiedenen Richtungen zusammenführte: in dieser Periode sei Reinmar von den Westdeutschen, besonders von Hausen abhängig. Endlich die vierte, die Zeit nach dem Kreuzzuge, in welche die grösste Zahl seiner Lieder fällt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Verf. bekennt, so sehr er auch von der herkömmlichen Auffassung abweicht, für seine Hauptthese auch auf die Zustimmung derer zu hoffen, die er bekämpfen muss. Er glaubt 'die irrige wissenschaftliche Tradition, die wie ein dichter Nebel Reinmar umgebe und verhindere, dass die grundlegende(!) Bedeutung der altheimischen Lyrik voll gewürdigt werde', durch seine Untersuchungen beseitigt zu haben (S. 200). Leider dürfte beides, sein Hoffen wie sein Glauben, ein trügerisches sein.

K. Lehrs stellte einmal äusserst witzig zehn Gebote für klassische Philologen auf und darunter auch: 'Du sollst den Namen Methode nicht unnütz führen'. Nicht bloss für klassische, auch für deutsche Philologen kann das gelten, und ohne Frage ist auch in unserem Fache von hochmütigen Rezensenten oft dawider gesündigt worden. Aber obwohl ich meine, man sollte mit dem Vorwurf 'keine Methode'! nicht zu freigebig und voreilig sein, auch keine Lust verspüre, in den gerügten Merkerton zu verfallen, muss ich doch offen aussprechen, dass selten ein so fleissiges, gründliches Buch zugleich mit so unzulänglicher Methode geschrieben ist wie das vorliegende von Becker. Alle Anerkennung seinem redlichen Streben nach wissenschaftlicher Erkenntnis und alles Lob der Ruhe und Unbefangenheit, mit der er den Meinungen anderer gerecht wird: aber das Gebäude seiner ganzen Arbeit ist durchaus hinfällig, weil er es auf unzureichendem Grunde erbaut hat.

Zunächst: Reinmar soll der bedeutendste Vertreter der sogenannten 'altheimischen', österreichischen Lyrik, er soll ein Oesterreicher sein.

Für die Herkunft Reinmars kommt die bekannte Tristanstelle (V. 4776) in Betracht. Sind *von Hagenouwe, von der Vogelweide* Geschlechts- oder Ortsnamen? Jedenfalls ist Beckers Behauptung nicht richtig: 'an den Namen eines Geschlechts wird man in der Tristanstelle denken müssen' (S. 3). Die Anführung der Nachtigall von der Vogelweide soll das beweisen: Gottfried könne nicht an den kleinen Hof Vogelweide in Tirol oder einen anderen in Oesterreich oder sonstwo gedacht haben. Aber *von der Vogelweide* ist überhaupt mit *von Hagenouwe* gar nicht völlig zu vergleichen: jenes ist ein Appellativum, dieses, mag es Ort oder Geschlecht bedeuten, Eigenname. Wenn Gottfried Walther die Nachtigall von der Vogelweide nennt, denkt er eigentlich weder an den Ort seiner wirklichen, menschlichen Geburt, an einen adlichen Herrensitz, noch an einen Geschlechtsnamen, ihm ist Vogelweide Appellativum, das den Aufenthaltsort der Nachtigall bezeichnet. Dementsprechend wird auch *von Hagenouwe* im Bilde Gottfrieds den Wohnort der Nachtigall ausdrücken. Aber nicht sagen lässt sich, ob Gottfried einfach den Heimatsort des Dichters als Wohnort der Nachtigall anführt, ob also Reinmar wirklich in Hagenau geboren war oder gelebt hatte, oder ob Gottfried den Geschlechtsnamen nur bildlich auslegte. Auch das Strassburger Geschlecht derer von Hagenau, in welches K. Schmidt und E. Schmidt den Dichter versetzen wollten, stammte doch ursprünglich gewiss aus einem Ort Hagenau,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wahrscheinlich der elsässischen Stadt, wie alle Namen adlicher Geschlechter auf einen Stammsitz zurückweisen. Und diese örtliche Beziehung der Namen wurde im 12. und 13. Jh. noch sehr lebhaft gefühlt.

Ob *von Hagenouwe* Orts- oder Geschlechtsname sei, ist also aus der Tristanstelle nicht zu erkennen. Becker irrt, wenn er glaubt, ich hätte mich für eine von diesen beiden Möglichkeiten entschieden. Ich habe der Annahme E. Schmidts, das Strassburger Geschlecht sei gemeint,[1]) nur die andere entgegengestellt, es sei das Reichsministerialengeschlecht der Marschälle von Hagenau. Stand Reinmar mit diesem in Zusammenhang, so brauchte er deshalb nicht aus der Stadt Hagenau zu sein: ich liess neben der Möglichkeit, dass er als jüngerer Sohn aus diesem Geschlechte stammte, die zweite, dass er Dienstmann desselben war: 'dann bedeutete von Hagenouwe nur, dass er im Dienstmannenverhältnis zu einem Herrenhof von Hagenouwe stand' (Reinmar und Walther 4). Dieser Herrenhof braucht nicht in der Stadt oder bei der Stadt Hagenau gelegen zu haben. Es sind also vier Fälle in Betracht zu ziehen: Reinmar war aus Hagenau gebürtig oder er gehörte zu dem Strassburger Geschlecht oder dem anderen Geschlecht oder endlich, er war Dienstmann eines Geschlechtes dieses Namens.

Etwas Sicheres lässt sich hierüber nicht ausmachen. Ich sagte daher (a. a. O. S. 4) 'wir bleiben vorläufig über die Benennung von Hagenouwe völlig im Dunkeln'. Trotzdem behauptet nun Becker (S. 3), ich sei zu der älteren Annahme, dass *von Hagenouwe* die Stadt be-

[1]) Ich kann Becker nicht zugeben, dass sich für E. Schmidts Annahme einige Gründe beibringen liessen. Es ist allerdings 'ein ansprechender Gedanke', dass die beiden bedeutenden Dichter der alten Reichsstadt Strassburg entsprossen seien und dass so das Lob durch landsmännisches Interesse an Wärme gewonnen habe, aber es ist eben nur ein Gedanke, und wir werden uns hüten, solche Gedanken mit objektiven Gründen zu verwechseln. Als Beweis für E. Schmidts Hypothese soll sich nach Becker geltend machen lassen, dass gerade der Strassburger Gottfried den Geschlechtsnamen des Dichters überliefert, während dieser sonst immer bloss Reinmar genannt wurde. Aber ist denn Gottfrieds und seiner Leser Gesichtskreis so beschränkt gewesen, dass er nicht über die Mauern von Strassburg hinausreichte? Sollte der 'Lokalpatriotismus', um auch dies latein-griechische Unwort zu gebrauchen, so engherzig gewesen sein, dass man in Strassburg von dem nahe gelegenen Hagenau und den im Elsass ansässigen Geschlechtern nichts wusste? Ich hatte (Reinmar und Walther S. 4) betont, dass Schmidts Strassburger Geschlecht sich erst im zweiten Jahrzehnt des 13. Jhs. nachweisen lässt. Das ist doch immerhin ein objektiverer Grund gegen seine Ansicht als irgend ein ansprechender Gedanke. Denn es ist sehr möglich, dass erst zu Anfang des 13. Jhs. das Geschlecht 'von Hagenau' nach Strassburg gekommen, dass es vorher im Elsass ansässig gewesen ist. Einwanderungen adlicher Familien in die Städte finden ja in jener Zeit zahlreich statt. Und jedesfalls ist es nicht unwahrscheinlich, dass das Strassburger Geschlecht nur ein versprengtes Mitglied des grossen Reichsministerialengeschlechtes von Hagenau war. Mir ist es aber fern, aus diesem Grunde für mich günstige Folgerungen zu ziehen, wie ich hier ausdrücklich für E. Schmidt bemerke, oder irgendwie zu Gunsten meiner Hypothese und gegen seine entscheiden zu wollen. Es kann ja der Zufall sein Spiel treiben: vielleicht hat sich doch schon im 12. Jh. ein Mitglied des Geschlechts von Hagenau in Strassburg niedergelassen, und unsere Zeugnisse wissen nur nichts davon.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zeichne, zurückgekehrt: da weiss ich nicht, wie man sich noch ausdrücken soll, um nicht missverstanden zu werden ...

Immerhin ist aber die Tristanstelle für Reinmars Herkunft wichtig genug, was Becker mit Unrecht bestreitet. Ich hatte gesagt: 'Gottfried kann in Strassburg unmöglich auf ein ganz unbekanntes (d. h. ihm und seinen Hörern unbekanntes) Hagenau in Oesterreich sich beziehen'. Dagegen wendet Becker ein, er hätte es doch gekonnt, wenn dieser Ort der Sitz eines grossen Geschlechtes war, das nach ihm sich nannte. Aber er hat den Sinn meiner Worte nicht verstanden. Gottfried ist der einzige, der den Zunamen des so berühmten Dichters überliefert: wo er sonst genannt wird, heisst er immer einfach Reinmar. Wie erklärt es sich, dass gerade Gottfried so gut unterrichtet war und dass er darauf rechnen konnte, von seinen Lesern verstanden zu werden, wenn er den sonst allgemein nur als Reinmar bekannten Dichter als Nachtigall von Hagenau bezeichnete? Es liegt nahe, zu vermuten, dass landsmännische Beziehungen zu dem Dichter ihn und seine Leser in die Lage setzten, über seine Herkunft mehr und Genaueres zu wissen als die übrigen Zeitgenossen, mag nun das *von Hagenouwe* als Orts- oder Geschlechtsname nach dem Elsass weisen. Stammte Reinmar aus Oesterreich, wie sollte der Elsässer zu seiner Kenntnis gekommen sein, während der Geschlechtsname Reinmars dem Oesterreicher Walther, dem Kärntner (oder Bayer) Heinrich von dem Türlin, dem Franken Hugo v. Trimberg und allen Hss. des 13. Jhs. unbekannt war? Ein im Westen Deutschlands ganz unbekanntes Hagenau oder ein österreichisches Geschlecht, das sich danach nannte, konnte weder Gottfried kennen noch seine Leser. Spitzfindig aber ist der Unterschied, den Becker macht: um die Mitte des 13. Jhs. soll der Geschlechtsname Reinmars schon vergessen gewesen sein, zu Anfang des Jahrhunderts noch nicht. Heinrich v. d. Türlin dichtete um 1220, etwa ein Jahrzehnt nach Gottfried. In dieser kurzen Zeit wäre der Name eines der berühmtesten Dichter, der das ganze Jahrhundert hindurch nachgeahmt wurde, verschollen?

Man wird dabei bleiben dürfen: aus der Tristanstelle ist Reinmars elsässische Herkunft zwar nicht zu beweisen, aber mit einiger Wahrscheinlichkeit zu folgern.

Becker meint nun freilich, auch aus anderen Gründen könne Reinmar kein Elsässer sein. Warum, fragt er, sollte er, wenn er vom Rhein stammte, gerade nach Oesterreich gegangen sein (S. 67)? War er im Elsass begütert, warum sollte er seine Besitzungen verlassen haben? War er arm aus dem Elsass herbeigewandert, wie sollte Leopold ihn gleich mit einem ausreichenden Lehen ausgestattet haben?

Das sind alles nichtige Erwägungen und eine übel angebrachte Wissbegierde, die über Dinge Auskunft sucht, die wir nicht wissen können und an denen auch gar nichts liegt.

Spuren des Dialekts lassen sich in Reinmars echten Liedern zwar auffinden, aber nicht mit Sicherheit deuten. Er reimt in einem zweifellos ihm gehörigen Liede (160, 3. 4) *man : nam*. Diese Reime

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sind bei alemannischen Dichtern häufig, kommen aber auch bei anderen, Oesterreichern und Mitteldeutschen vor. Einwirkung Hausens (46, 7. 8; 47, 18. 20) darin zu finden war Becker (S. 152) vorbehalten. Verklingendes *n* im Infinitiv, das alemannischen Dichtern besonders eigen ist (Weinhold Mhd. Grammatik S. 178), würde der 189, 6. 8 von allen Hss. bezeugte Reim *singen : dinge* zeigen, wenn man, wie Beiträge 2, 511 vorgeschlagen wird, der Ueberlieferung sich zu folgen entschliesst. Und das scheint in der Tat empfehlenswert, obwohl in dieser Strophe die drei Hss. A C e auf éine Vorlage zurückgehen (Reinmar und Walther S. 226); die Unterdrückung der Senkung (*mich álsô* V. 8) gestattet sich Reinmar auch sonst. 190, 38. 191, 3 ist überliefert *wol : doln*. Mehr lässt sich aber auch von mundartlichen Reimen nicht aufspüren. Was man sonst noch zu finden meinte, steht in Liedern, die aller Wahrscheinlichkeit nicht von Reinmar sind. Scherer glaubte auch in Reinm. 160, 33 ein Zeichen alemannischer Mundart zu gewahren: er möchte lesen *deiz sus iemer lébetî nách wî'be* und verweist auf Weinhold Alemannische Grammatik S. 374. 375 (Zs. 17, 568). Das entspräche zwar dem deutschen Betonungsgesetze, während *lébeté ná'ch*, wie Becker lesen will, unmöglich ist. Aber denkbar und vielleicht wahrscheinlicher ist, dass auch hier die Senkung ausgefallen und zu lesen ist *lébete ná'ch wî'be*.

Man kann danach mit einigem Grunde auch aus Reinmars Sprache auf seine alemannische Herkunft schliessen.

Den Ausschlag gab aber, wenn man erwog, ob Reinmar nach Oesterreich oder nach dem Westen gehört, seine poetische Art. Sie ist von dem, was man sonst als den eigentlichen Charakter der österreichischen Literatur zu erkennen in der Lage ist, sehr verschieden. Scherer hat bekanntlich von dem geistigen Leben Oesterreichs im Mittelalter ein Bild entworfen, das im Grossen und Ganzen ohne Frage treu und wahr ist (Vorträge und Aufsätze S. 123 ff.). Das Wesen des bajuvarischen Stammes-Charakters ist dort richtig aufgefasst: lebensfreudiger Realismus, ein heiteres Gemüt, das für das Scherzhafte bis zum Possenhaften hin empfänglich ist, dabei eine bedeutende Beobachtungsgabe, eine seltene Fähigkeit, sinnlich und handgreiflich darzustellen, ein ausgebildeter Sinn für poetische Kleinmalerei. 'Oesterreich ist der Bewahrer alteinheimischer Poesie' (Vortr. und Aufs. 129) — das ist die allgemeine Ansicht, und sie teilt auch Becker, wenn er übertreibend die altheimische Lyrik geradezu die altösterreichische nennt. Aber eben weil man allgemein dieser Ansicht ist, hält man den spiritualistischen Reinmar für keinen Oesterreicher. Wie ist es nun möglich, dass Becker umgekehrt Reinmar für den eigentlichen Begründer und Ausbildner des österreichischen altheimischen Minnesangs erklärt?

Es wäre in der Tat auch für Becker unmöglich gewesen, hätte er nicht Reinmars poetisches Besitztum so bedeutend vermehrt und dadurch sein Bild völlig verschoben. Ob er dazu berechtigt war, haben wir zu prüfen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Frage, wie eine Reihe Strophen, die in den Hss. sowohl Rugge als Reinmar zugeschrieben werden, unter die beiden zu verteilen seien, spielt hier wieder eine entscheidende Rolle, und Becker kommt in seinem zweiten Kapitel, das dieser Untersuchung gewidmet ist, zu Ergebnissen, die wesentlich von denen, die Wilmanns und ich gefunden hatten, abweichen.

Eine Anzahl Strophen des Liederbuchs BC, welches den Kern der fraglichen Strophenreihe bildet, sind in C doppelt, unter Rugges und unter Reinmars Namen überliefert; die erste Gruppe, die Wilmanns (Anzeiger I 154) C^h nannte, nennen wir mit Haupt und Becker C^1, die, welche Reinmars Namen trägt (bei Wilmanns C^r) C^2. Im Uebrigen sei auf das Strophenschema verwiesen, das Wilmanns in der eben erwähnten Anzeige gegeben hat.

Aus dieser Strophenübersicht, die ich nachzuschlagen bitte, da eine nochmalige Mitteilung zu viel Raum kosten würde, ergibt sich als zweifellos, dass das alte Liederbuch BC die Strophen C^1 1—5. 13—25 enthielt. Die einzelne Strophe C^2 193, die in C^1 fehlt, wird in der Vorlage BC nicht gestanden haben, wiewohl man nach Beckers Ausführungen (S. 15) auch das Gegenteil als möglich zugeben muss. B hat jedesfalls am Anfang einen Verlust erlitten. Alle Strophen, die im übrigen nur in einer Hs. stehen, waren dem alten Liederbuch fremd. Auch B 15—17 sind ein späterer Zusatz von B: ich hatte Reinmar und Walther S. 191 zu beweisen gesucht, dass diese 3 Strophen schon dem alten Liederbuch BC angehört hätten, gebe diese Ansicht indes jetzt auf (vgl. auch Becker S. 16).

In diesem Liederbuch BC kommt ein Ton vor (MF 106, 24—107, 17, nach Beckers Zählung der 9., nach Wilmanns der VIII.), der ausgeprägt romanischen Charakter hat: zwei Endreime sind durch die ganze Strophe durchgeführt, der Abgesang enthält einen Stollen, vier Verse haben inneren Reim. Dieser Ton kann nicht von Reinmar sein, das ist sicher: er muss Rugge gehören.

Es ist danach zweierlei möglich: entweder dieser Ruggesche Ton stand schon im ursprünglichen Liederbuch und dann ist auch dieses Rugges Eigentum, oder er ist erst später hineingekommen und dann kann er für den Verf. der übrigen Töne nichts beweisen.

Das zweite behauptet Becker: der 9. (VIII.) Ton sei ein späterer Eindringling aus einer A ähnlichen Quelle. Während sonst überall in dem Liederbuch BC die Hs. C^2 (C^r) den reinsten, ursprünglichsten Text biete, enthalte hier C^2 einen aus BC^1 abgeleiteten, aufs ärgste korrumpierten Text (S. 22). Ein so völlig verändertes Hss.-Verhältnis könne nicht in demselben Liederbuch eintreten: der Ton müsse eingeschoben sein.

Dieser Schluss ist schon ganz richtig, träfen nur seine Voraussetzungen zu. Aber C^2 (C^r) enthält gar nicht 'sonst überall' den reinsten Text.

In den ersten beiden Tönen des Liederbuchs, die Becker S. 18 bespricht, hat C^1 (C^h) 101, 11. 12 keinen Fehler, die 'nochmalige

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verallgemeinerung' gibt recht wohl einen Sinn, ebensogut wie eine — logisch auch nicht zu rechtfertigende — doppelte Negation. Die Vertauschung der Verse 100, 38 und 101, 1, die C^1 vornimmt, beruht auf Versehen, dagegen ändert an der eben angeführten Stelle C^2 bewusst. 'Die Priorität' kommt hier jedesfalls nicht C^2 zu.

Der 4., 5., 6. Ton nur in C^1 (Becker S. 18). In dem 7. Ton (bei Becker S. 19) sind nach des Verfassers eigenen Worten beide C 'völlig identisch' und im 8. Ton ist 'über die Priorität der drei Hss. (soll heissen einer der drei Hss.) nichts zu gewinnen' (S. 21). Da der 11. und 12. Ton (108, 22ff. 110, 26) nur in C^1 und B überliefert sind, so bleibt für unsere Frage nur noch der 10. Ton übrig.

Aber auch für diesen hat Becker keineswegs die Ursprünglichkeit von C^2 gegenüber C^1 und B erwiesen. Die beiden letzteren haben zwar 108, 15 einen Fehler gemein *(huop)*, wo C^2 und A richtig *hüebe* lesen. Aber dieser Fehler kann in der Vorlage von B C^1 C^2 gestanden haben. Der Konjunktiv *hüebe* liegt so nahe, dass jeder Schreiber von einigem Sprachgefühl auf diese Besserung selbständig verfallen konnte. Die Stelle beweist also nichts im Sinne Beckers. Unrichtig ist die Bemerkung 'B hat von der ursprünglichen Grundlage, wie sie C^2 repräsentiert, zwei Abweichungen (108, 3 und 108, 10)'. An der ersten Stelle weicht B nicht nur von C^1 ab, sondern auch von C^2, denn beide haben richtig *loube*. An der anderen Stelle liest B *von der mir tete ain lieplich gruos* und C^1 wie C^2 *von der mir tete gruos:* alle drei Hss. haben also die falsche Stellung des *sanfter*, wie Becker wenige Zeilen vorher selbst richtig angegeben hat. Die Hs. B ist in diesem Verse gerade so fehlerhaft als C^1 und C^2 und sucht nur die Verderbnis der Vorlage durch Konjektur, indem sie 108, 3 *lieplich* einschiebt, zu heilen. C^1 und C^2 haben die Vorlage treuer bewahrt und im ersten Falle dadurch einen Fehler weiter überliefert, im zweiten aber das Richtige erhalten. Becker durfte also nur sagen, B weiche zweimal von den ursprünglichen Grundlagen, wie sie C^1 und C^2 repräsentieren, ab. Dann erscheint aber C^2 um nichts vorzüglicher als C^1.

Weder im 10. Ton noch sonst hat C^2 den Text des Liederbuchs reiner wiedergegeben als C^1 oder als B. Wenigstens lässt es sich nicht erweisen.

Mithin braucht auch der 9. Ton nicht eingeschoben zu sein, weil hier C^2 etwas fehlerhafter[2]) ist als sonst, mithin gibt es auch keine Zwischenquelle BC^1. Dann ist vor allem falsch: 'jedenfalls können B und C^1 gegenüber C^2 nur als ein Zeuge gelten' (S. 28). Wäre selbst das Textverhältnis so wie Becker meint, ständen B und C^1 mit ihrer Ueberlieferung als ein Zeuge C^2 gegenüber, was hat das mit der Ent-

[2]) Unverständlich ist mir, wie Becker diese Fehlerhaftigkeit durch mündliche Ueberlieferung erklären kann. War C^2 aus C^1 durch mündliche Ueberlieferung abgeleitet, wie kommt C^2 dazu, den Ton an dieselbe Stelle zu setzen wie BC^1? C^2 muss unter allen Umständen dazu durch eine schriftliche Vorlage veranlasst sein, in welcher der 9. Ton bereits vor dem 10. stand.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

scheidung über die Verfasser zu tun? Durch nichts ist der Satz zu begründen: 'da C^2 den ursprünglichsten Text bietet, so hat es auch die beste Gewähr für die richtige Ueberlieferung des Dichternamens und das ganze ursprüngliche Liederbuch wird Reinmar zufallen müssen'. C^2 mag so vorzüglichen Text haben, als nur denkbar, deshalb kann die Ueberschrift, welche den Verf. angibt, doch falsch sein. Die Hs. A hat sehr oft eine ausgezeichnete Ueberlieferung, wo sie in den Verfassernamen nachweislich irrt.

In Wahrheit liegt die Sache so: das Liederbuch BC von 15 Strophen ist in drei Hss. überliefert, B, C, C^2, von denen keine mit der anderen in einem erkennbaren näheren Zusammenhange steht. Es sind also drei Zeugen: zwei davon nennen als Verf. Rugge, einer Reinmar. Der Majorität ist Glauben zu schenken: das Liederbuch kommt Rugge zu, und es bleibt bei dem Ergebnis, zu dem Wilmanns a. a. O. 154 ff. gelangt war.

Damit stürzt denn alles zu Boden, was sich Becker über den Charakter der Töne, welche das alte Liederbuch enthielt, ausgedacht hat: es scheide sich in nicht romanisierende, ursprüngliche Töne mit einigen dazu nachgetragenen Strophen und in romanisierende, ausschliesslich später nachgewachsene Töne; der erste Teil gebühre Reinmar, der zweite Rugge.

Einer Erklärung bedarf jetzt nur noch, dass der 9. und 10. Ton (106, 24 ff. 107, 27 ff.) sowohl in A als in BC auf einander folgen und dass A den ersteren unter der Ueberschrift *Heinrich der rîche,* den zweiten gleich darauf unter der richtigen bringt. Vielleicht enthielt A zunächst nur ein Liederbüchlein von 4 Strophen, den 9. Ton, unter dem entstellten Namen und fand dann in einer Quelle, welche dem alten Liederbuch BC ähnlich war, aber noch eine bessere Ueberlieferung hatte, diese 4 Strophen vor den 4 Strophen des 10. Tons unter dem Namen Heinrich von Rugge. A nahm die noch fehlenden Strophen auf und schrieb vor sie den richtigen Namen, ohne die Ueberschrift des 9. Tons zu korrigieren.

In der Strophenreihe C 160—183 (vgl. die Uebersicht von Wilmanns a. a. O. 157) gehen A und C auf eine gemeinsame Quelle zurück. Dieser gehörten alle Strophen an, die in A und C stehen, die übrigen sind selbständige Nachträge von C. B und C^1 bringen einige Strophen auch unter Rugge. Wilmanns betrachtete von diesen Strophen B 15—17. 5 und C 30. 31 als jüngere Nachträge; sie böten daher geringere Gewähr für die Verfassernamen, das Zeugnis von AC habe überall mehr Gewicht. Die Strophenreihe sei daher Reinmar zu lassen.

Ich hatte dagegen (a. a. O. S. 192) Einwendungen gemacht, aber wenn man ausschliesslich auf die handschriftliche Beglaubigung achtet, wird man doch wohl Wilmanns zustimmen müssen. Dass auch B 6, C 17 im Ruggischen Liederbuch nur eine späte Zusatzstrophe sei, die wegen der Aehnlichkeit mit dem vorhergehenden Tone eingefügt wurde, ist zwar möglich, aber nicht das Wahrscheinlichste. Indes räume ich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein, selbst wenn diese Strophe schon ursprünglich in BC stand, für den Verf. des ganzen Tons 103, 35 kann sie nicht entscheidend sprechen. Trotzdem aber, glaube ich, ist dieser Ton nicht von Reinmar, und ich berufe mich dabei auf innere Gründe. Ich hatte bereits (a. a. O. 192) einige drastische, sinnliche Ausdrücke dieser Strophen verzeichnet, die ich Reinmar nicht zutraue. Becker gibt S. 36 zu, dass 'derartige Ausdrücke im Verhältnis zu der Menge der Lieder Reinmars nicht zahlreich sind', doch seien sie Reinmar nicht ganz fremd. Er führt aus allen Gedichten Reinmars sieben ähnliche Ausdrücke an. Von diesen sind eigentlich nur die ersten beiden den von mir beanstandeten vergleichbar; 202, 24 ist zu lesen *triegen als ein kint,* E hat hier wie so oft den Ausdruck unnötig gesteigert, was Becker S. 179 nicht beachtet hat: der Sinn ist jedesfalls wichtiger als der Auftakt. Uebrigens hätte ich aus den 11 Strophen noch die Wendung nennen sollen 105, 32 *ûf mîner hant wolt ich in tragen.* Elf einstrophige Lieder in demselben Ton hat Reinmar nie gedichtet: einmal vier (153, 5—154, 4), einmal drei (150, 1 ff.) und einmal zwei (151, 2). Der Ton selbst ist sehr ähnlich dem von 103, 3, der sicher Rugge gehört, zu vergleichen ist auch 99, 29. Alles dies, das verkenne ich nicht, ist nicht zwingend. Was in diesen elf Strophen Reinmars Charakter widerspricht, lässt sich überhaupt mehr fühlen als durch entscheidende Beweise feststellen, und das Gefühl kann man niemand geben.

Jedesfalls ist das Liederbuch, das BC Rugge zuschreibt, gegen alle Einwendungen Beckers, wirklich dessen und nicht Reinmars Eigentum, und so erweisen sich die Ergebnisse des zweiten Kapitels ebenso unhaltbar als die ersten. Damit fällt aber eigentlich auch das ganze Buch.

Von vornherein war es überhaupt bedenklich und nicht methodisch, unter anderen weniger bekannten Dichternamen überlieferte Lieder dem allgemein bekannten Reinmar zuzuschreiben. Man wird in zweifelhaften Fällen einen geringeren Fehler begehen, wenn man annimmt, dass Liedern anderer Dichter in den Hss. der Name eines berühmteren Minnesängers vorgesetzt wurde, als wenn man das Umgekehrte annimmt. Den Liedersammlern kam es besonders auf die bekannten und beliebten Meister an, von diesen wollte man möglichst viel zusammenbringen. Auch fremdes Gut geriet so leicht unter ihren Namen.

Keine Rede kann jetzt davon sein, dass MF 6, 5; 250; 318; Hartmann 211, 20 Reinmar zufallen.

MF 6, 5 ist im selben Ton wie 103, 35. Schon der Reim *wîp : zît* verbietet an Reinmar zu denken. Der Reim *wîp : lît,* auf den sich Becker S. 39 beruft, steht in einem Liede Rugges (103, 20). Das nur in e überlieferte Lied 203, 10, das Becker zum Vergleich herbeizieht, ist natürlich ebensowenig von Reinmar. Das muss jeder fühlen, der überhaupt einige Empfindung für Stilunterschiede hat. Becker würde auch, wie er sagt, nicht gewagt haben, 6, 5 Reinmar beizulegen, 'wenn die Ueberlieferung nicht eine indirekte Bestätigung lieferte'. Diese indirekte Bestätigung ist nun aber kurios genug: die Strophe

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

steht nämlich in A unter Niune unmittelbar hinter zwei Strophen, die sicher Reinmar gehören. Das ergibt den schönen methodischen Grundsatz, welchen sich doch alle künftigen Herausgeber von Minnesängern merken mögen: eine Strophe ist echt, wenn die unmittelbar vorhergehenden in einem anderen Ton gedichteten echt sind. Ich möchte wissen, was dann noch unecht sein kann. Dass 6, 5 im Ton gleich 103, 35 ist, würde, selbst wenn dieser Ton von Reinmar sein sollte, nichts beweisen: Strophenentlehnungen und zufällige Uebereinstimmungen in den Tönen kommen zu oft vor.

Noch bezeichnender für Beckers kritische Grundsätze ist die Art, wie er das 'liebliche' zweistrophige Lied C 41. 42 (MF 250) seinem geliebten Reinmar zuspricht. Die äussere Bezeugung fehle nicht ganz, so wenig sie auf den ersten Blick sichtbar sei: in C stehen die beiden Strophen nämlich unter Dietmar, in A unter Leutold von Seven. Becker sieht eben viel schärfer als gewöhnliche Kritiker. MF 6, 5, an dessen Reinmarischem Ursprung kein Zweifel sei (was es mit diesem 'kein Zweifel' auf sich hat, sahen wir eben), stehe in A unter dem Namen Niune hinter echten Strophen Reinmars, MF 250 in A unter dem Namen Leutold von Seven hinter drei echten Strophen Reinmars (A 12—14). Das nennt Becker ein 'auffälliges Zusammentreffen, welches den Beweis(?) vervollständige', dass dies Lied Reinmar gebühre. Ganz naiv setzt er hinzu: 'es ist zweifellos eines seiner schönsten'. Jawohl! Es ist eben zu schön und frisch und volksmässig für den scholastischen Reinmar. Es kann gar nicht aus dem 12. Jh. stammen, und allein der Vers *ez* (das Herz) *tuot der tohter vil gelich diu liebe muoter hât betrogen*, der Neidhartische Motive voraussetzt, zeigt das. Um Beckers 'vervollständigten Beweis' völlig zu entkräften, kommt noch hinzu, dass 'die drei anderen Strophen Reinmars 103, 3—26 (A 12—14)', hinter denen das Lied überliefert ist, ebenfalls gar nicht von Reinmar sind, sondern nach dem Zeugnis des alten Liederbuchs BC von Rugge herrühren.

Sehr leicht macht es sich Becker auch mit Hartmann 211, 20. Die Strophe stehe vor einem Liede, das BC unter Hartmanns, C unter Reinmars Liedern geben (MF 318, 1) und das 'in allem die Eigenart Reinmars zeige' (S. 179). Jeder andere ausser Becker wird umgekehrt finden, dass es in allem der Eigenart Reinmars widerspricht. Die einzelne in BC vorangehende Strophe werden wir also ruhig der einstimmigen Ueberlieferung folgend Hartmann lassen.

... Im ganzen Buche bewegt sich Becker in einem Zirkel: er konstruiert sich einen Gegensatz zwischen romanisierender Technik in Strophenbau, Metrik und Stil, wie sie allein und ausnahmslos bei den westdeutschen Dichtern, und der einheimischen Technik, wie sie bei den Ostdeutschen ausschliesslich gegolten habe. Diesen Gegensatz weist er scheinbar auf Grund der handschriftlichen Ueberlieferung der Lieder nach. In Wirklichkeit aber behandelt er die Ueberlieferung ganz gewaltsam und willkürlich eben dieser erst zu beweisenden Hypothese zuliebe. Unklar bleibt ausserdem, ob sein Begriff der alt-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heimischen Lyrik identisch oder wenigstens verwandt ist mit dem der volkstümlichen Lyrik. Bald scheint es so, bald nicht.

Die Forschung über Dietmar v. Eist ist, glaube ich, so viel man um ihn bereits sich bemüht hat, noch nicht abgeschlossen. Sicher ist wohl, dass die Strophenreihe, welche die Hss. B und C gemeinsan in gleicher Reihenfolge haben, B 1—16. C 1—11. 14—18 (MF 32, 1—35, 24) ihm zukommen.[3]) Diese fünf Töne, die Scherer das erste Liederbuch Dietmars nennt, standen in der B und C zugrunde liegenden alten Sammlung und trugen des Dichters Namen. Will man nicht allen festen Boden verlieren und blossem Gutdünken sich überlassen, so müssen sie als unantastbares Gut Dietmars betrachtet werden. Wer daraus den vierten und fünften Ton (34, 19—36, 4) als unecht ausscheidet, wie Lehfeld (Beiträge 2, 372) tut, oder auch bloss den vierten Ton (34, 19 ff.), wie der Verf. der (Hyper-)Kritischen Beiträge zu den Minnesingern (ebenda 2, 463), der stellt sein subjektives Ermessen über das Zeugnis der zuverlässigsten und ältesten Ueberlieferung.

Freilich so wie Becker springt keiner von denen, die bisher über Dietmar geschrieben haben, mit der Ueberlieferung um. Offen gesteht der Verf., dass durch seine Behandlung des Reinmar-Ruggeschen Liederbuchs 'das früher Unmögliche möglich geworden' sei (S. 78) und sucht auch für Dietmar auf demselben Wege weiter zu kommen. Sein Kriterium für die Echtheit brauche ich kaum noch anzugeben: die Teile des Dietmarischen Liederbuchs sind echt, die ungesucht eine Uebereinstimmung mit der ältesten Lyrik Reinmars zeigen, die übrigen sind unecht. Leider wissen wir bereits, dass diese 'älteste Lyrik Reinmars', wie sie sich Becker denkt, teils Rugge, teils anderen Dichtern gehört. Becker sondert vier Töne als unecht aus: 32, 1; 38, 32; 39, 18 aus formalen und inhaltlichen Gründen, sowie 34, 19, weil dieser Ton zwar auf altheimischer Grundlage ruht, aber doch schon 'der vorgeschrittenste ist' und auch durch seinen Inhalt ihm Bedenken erregt (S. 81). Den ersten Ton (32, 1), der die Sammlung BC eröffnet, Dietmar zu nehmen, ist ein starkes Stück: Beckers wunderliche metrische Vorurteile müssen sich hier vereinigen, um das möglich zu machen: z. B. 'die altheimische Lyrik kennt keine Zäsuren' (S. 116), ihr ist der trochäische Rhythmus von Hause aus nicht eigen, wie der Verfasser wiederholt bemerkt und in einem Exkurse ausführt. Und hier steht ihm sogar folgendes Argument zu Gebote: 'Hätte Dietmar in Trochäen gedichtet, es wäre unerklärlich, dass Reinmar erst in seiner dritten Periode zu ihm übergegangen wäre' (S. 91). Ist das nicht beweisend?

---

[3]) Eine andere Frage ist es, ob die in C überlieferten Strophen, welche Scherer zu dem zweiten Liederbuch zusammenfasst, von einem Dichter herrühren und ob dieser Dichter Dietmar ist. Gegen allen Zweifel scheint mir das noch nicht sicher gestellt zu sein. Die chronologische Anordnung lässt sich meines Erachtens weder für die Quelle BC noch für C nachweisen. Das Tagelied halte ich für unecht.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Tagelied (39, 18) 'gestaltet' Becker in ganz neuer Art: es soll in 'unvollkommenen Daktylen' gedichtet sein, und damit sich jeder überzeugen möge, wie dadurch das schöne Liedchen misshandelt wird, druckt er es ganz ab mit Akzenten.

Ausser diesen vier Tönen entzieht Becker Dietmar auch 35, 16 ff., obwohl dieser Ton in der Quelle BC steht. Und wieder macht er 'das früher Unmögliche möglich': 'sind diese Strophen nicht von Dietmar, so wird man zunächst an Reinmar denken' (S. 88). Natürlich! Wo eine Strophe irgend einem Dichter aus MF abgesprochen wird, muss sie eo ipso Reinmar gehören. Wer wollte daran zweifeln? Zwar ist dieser Ton in BC Dietmar, in A Heinrich von Veldeke beigelegt und enthält die Reime *zît : wîp, vertragen : gehaben, liep : niet,* aber Becker hat ja bereits ein Lied Rugges (103, 3) mit dem Reim *wîp : lît* und ein anonymes (6, 5) mit *wîp : zît* seinem Liebling geschenkt, warum sollte er ihm also dieses vorenthalten? Zumal es ja in demselben Ton ist wie jenes erste (103, 3). Die Strophen müssten eben einfach zu Reinmars 'ältester Lyrik' gehören, in der ja auch das Unmögliche möglich ist. Wer bewundert unter diesen Umständen nicht Beckers Entsagung, mit der er sich dabei beruhigt, dass 'volle Sicherheit' hier nicht zu gewinnen sei? Nur begreiflich ist es, dass er, als er die Inhaltsangabe verfasste, seinen Herzensdrang nicht mehr zu bemeistern vermochte und dort (S. VI) mit 'voller Sicherheit' schrieb: 'MF 35, 16 f. gehört Reinmar' und dass er die drei Strophen im 5. Kapitel unter den übrigen Gedichten Reinmars aufführt und bespricht.

Das eigentliche Ergebnis des Buches ist . . . verfehlt. Ein Gegensatz von romanisierender und deutscher Technik lässt sich allerdings im Minnesang wahrnehmen, und er war längst beachtet. Aber kein Grund liegt vor, diesen Gegensatz für einen rein landschaftlichen auszugeben, so dass die westdeutschen Dichter in Form (Strophenbau und musikalischer Komposition), Sprachgebrauch, Metrik, Satzbau und Inhalt der romanischen Schule angehörten, während die östlichen eigene Wege gingen. Die beiden Richtungen sind nicht von einander getrennt, sondern kreuzen sich vielfältig. Der Schwabe Meinloh von Sevelingen hat altertümliche deutsche Formen, aber hängt ab von der rheinischen neuen Modepoesie. Heinrich v. Veldeke mischt volkstümliche Züge mit neuen nach romanischem Vorbilde, er dichtet meist in romanisierenden Tönen, aber auch in ganz einfachen deutschen (65, 13: 4a. 4b. 4a. 4b. 4c. 4d. 4c. 4d und 67, 9 im selben Ton, nur überwiegend jambisch). Dietmar v. Eist hat, obwohl der älteste mit Namen bezeugte österreichische Dichter, dessen Lieder wir kennen, in einem Gedichte des sicher echten Liederbuchs BC (34, 19) die Grundgedanken der importierten Minnedichtung, Anklänge an Hausen (Scherer Deutsche Studien 2, 481 (47), Becker S. 92), und auf 35, 19 ist das in gleichem Ton verfasste Lied Veldekes (67, 9) von Einfluss gewesen (Wilmanns Leben Walthers 295, Anm. 65). Der Schwabe Heinrich v. Rugge folgt in seinen Strophenformen überwiegend romanischen Mustern, wendet aber auch oft genug einheimische Bildungen an, die, wie wir sahen,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihm nicht entzogen werden dürfen. Auch seinen Stoffen nach ist er eine Uebergangsgestalt. Reinmar steht, was den Inhalt seiner Lieder betrifft, von Anfang, jedesfalls vor 1189 unter der Einwirkung der Poesie des Westens, vor allem Hausens. Ihn umgekehrt als Muster anzusehen, wie Becker in einigen Fällen möchte, ist unmöglich. Dass er im Ganzen deutschen, einfachen Strophenbau bevorzugte, hatte seinen Grund auf musikalischem Gebiet und hing gewiss zusammen mit seiner musikalischen Erziehung und Begabung, von der wir nichts wissen. Von dem bayrischen Ministerialen Albrecht von Johannsdorf müsste man, sollten Beckers Ansichten Stich halten, erwarten, dass er von der sogenannten altheimischen Lyrik, die, wie Becker ausdrücklich zugibt (S. 212), in Bayern[4]) ebenso wie in Oesterreich zu Hause war, ausgegangen sei; wie ja doch nach Beckers Ansicht Reinmars Entwicklung, der mit ihm etwa gleichzeitig zu dichten begann, so gewesen. Aber Johannsdorf soll nach Becker (S. 164) gerade zuerst die westliche Art nachgeahmt haben und erst später in die Bahn Reinmars eingelenkt sein. Wie erklärt sich ferner, dass der Rietenburger, obwohl ein Bayer, von dem Charakter der altheimischen Lyrik sich ganz fern hält (Becker S. 76)?

Es gab eine altheimische Lyrik, aber überall in Deutschland wahrscheinlich, nicht bloss in Oesterreich. Und nicht erst um 1189 trat sie in Berührung mit der fremdländischen Dichtung, sondern bereits vor 1180.

Auf den noch übrigen Teil des Buches gehe ich nur mit wenigen Worten ein. Das 5. Kap. bespricht äusserst breit Reinmars Gedichte und sucht die Chronologie derselben im einzelnen festzustellen. Ueberall sind die Ergebnisse der vorangehenden Kapitel zur Grundlage für weitere Schlüsse genommen und diese also falsch. Becker untersucht besonders die Strophenverbindung und zieht dabei mit Recht Reimbindung und Responsion nach meinem Vorgange in Betracht. In den meisten Fällen stimmt er meinen Ansichten zu, auf eine Diskussion im Einzelnen lasse ich mich hier nicht ein. Auch der Betonung, der Gesetzmässigkeit des Auftakts schenkt er Aufmerksamkeit, und seine Zusammenstellungen darüber S. 180 ff. sind ohne Frage verdienstlich. Schwerlich aber wird man ihm glauben, dass Reinmar in seiner ersten Periode den Auftakt im ganzen streng behandelt (S. 120), in in seiner zweiten nach Veldekes Beispiel sich öfters grössere Freiheit gestattet, diese aber in seiner dritten Periode wieder ganz gemieden habe. An Neuem, das einigermassen wesentlich wäre für die Würdigung Reinmars, bringt Becker auf den 87 Seiten seines fünften Kapitels nur sehr wenig. . . .

---

[4]) Die ersten beiden Strophen, mit denen C die Lieder des Burggrafen von Regensburg eröffnet (16, 1 ff. 8 ff.), spricht Becker diesem ab, weil sie in A unmittelbar hinter fünf Strophen stehen, die er für Reinmarisch hält (S. 76). Es sind dies die uns schon bekannten Strophen unter Leutold von Seven A 12—14 (MF 103, 3) und A 15. 16 (250), die keinesfalls von Reinmar sind.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das sechste Kapitel soll den inneren Gegensatz der westdeutschen und altheimischen Lyrik beleuchten. . . . Becker ist, wie wir wissen, bedingungsloser Lobredner Reinmars, dessen Armut er für Reichtum, dessen Einseitigkeit er für Kraft, dessen Reflexion er für Empfindung hält.

Schon im ersten Kapitel stiess man auf einen Satz wie diesen: 'speziell in Strassburg hat Gottfried etwas später jene Art von Minne verherrlicht, die Reinmar im Leben(?) wie in der Dichtung vertrat' (S. 8). Welch ein Gedanke! Reinmars konventionelles Werben mit Tristans Leidenschaft, wie sie uns der Strassburger Meister schildert, Reinmars zaghafte und verzwickte Poesie mit der glühenden, glänzenden, hinreissenden Darstellung Gottfrieds zu vergleichen! Becker beruft sich dafür auf Scherers Literaturgeschichte. Was hatte dieser aber gesagt? 'Walther verhält sich zu Reinmar wie Wolfram zu Gottfried' (S. 205). Damit meinte er natürlich nicht, dass Reinmar und Gottfried dieselbe 'Art von Minne verherrlichten', sondern dass beide zu den Dichtern gehören, die durch einseitigen Geschmack, durch die Uebertreibungen einer geistreichen Manier die Poesie ärmer machen. Scherer hebt in seiner Charakteristik Gottfrieds S. 166 seine geistreiche Spitzfindigkeit, sein Virtuosentum, das Scholastische seiner Reflexion, seine Neigung zu psychologischen Analysen hervor: darin, in diesen Schwächen, auf die er selbst sich gerade etwas einbildete, ähnelt er Reinmar, den er so hoch bewunderte und dessen Lieder auch, wie im einzelnen an zahlreichen Anklängen sich zeigen lässt, auf ihn gewirkt haben.

Becker rühmt an Reinmar den 'sicheren Takt für das künstlerisch Wirksame' (S. 163) und bezeichnet damit das, was ihm gerade im höchsten Masse abging. Auch als Mensch übertraf der Reinmar Beckers die meisten seiner Kunstgenossen: 'für die Rolle, welche später dem Ehrgeiz eines Neifen genügte, hatte Reinmar wohl die Fähigkeit(?), aber nicht die Neigung' (S. 150). Ja sogar eine unverheiratete Frau soll der tugendhafte Dichter besungen haben: man soll, als er dichtete, in Oesterreich 'die romanische Unsitte, verheirateten Frauen zu dienen, noch nicht gekannt haben' (199). Die 165, 37 gestellte Alternative setze die Wirklichkeit des Freiseins voraus, wobei Becker übersieht, dass bloss das Freisein von einem Liebhaber, nicht von einem Gatten gemeint sein, ausserdem aber Reinmar doch auch sich vorgestellt haben könnte, dass seine Herrin ihren Gemahl verlöre. Die Liebe zu Reinmar macht den Verf. auch gelegentlich ungerecht gegen andere Dichter. Hausen schätzt er viel zu gering; einmal äussert er mit Bezug auf ihn: 'nur in ihren Kreuzliedern zeigen diese Westdeutschen Ernst, in ihren Minneliedern spielen sie' (136). Ja, es sind wirklich gar zu schlimme Leute, diese Westdeutschen! Die Schwächen der Modepoesie, welche Reinmar so sichtbar anhaften, werden von dem Verf. bei ihm geleugnet, an Hausen findet er sie dagegen ganz richtig heraus und übertreibt sie noch bedeutend (192 f.). Den Rheinländern traut er alles Schlechte zu: 'die Behauptung, Reinmar traure der Mode zuliebe, hatte überhaupt nur einen Sinn, solange er für einen Rheinländer galt' (202). Reinmar verteidigt sich so oft wie kein zweiter Dichter

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegen Vorwürfe und Spöttereien der Hörer, die an der Wahrheit seiner Trauer zweifelten und sich bei seinen monotonen Klagen langweilten. Gewöhnlich hat man daraus geschlossen, dass seine Zeit Reinmars Liedern gegenüber diesselbe Empfindung hatte wie wir heute, dass nämlich recht viel Gesuchtes, Künstliches, Konventionelles darin sei. Aber Becker 'weiss keinen Grund, an der Aufrichtigkeit dieser Versicherungen, die Reinmar gegen solche Anklagen vorbringt, zu zweifeln' (206). Er bemerkt zwar auch 'dass gerade jene Lieder, in denen die Absicht, auf die geliebte Frau zu wirken, am deutlichsten hervortritt, in Bezug auf die poetische Schönheit zu den schwächsten Leistungen Reinmars gehören', dass er hier 'von jeder Erfindungsgabe verlassen sei' (207). Trotzdem versteigt sich Becker zu folgenden Sätzen ...: 'man darf vielleicht behaupten, dass kein anderer mittelhochdeutscher Dichter so wie er auf schlichte Wirklichkeit und Natürlichkeit in seinen Liedern ausging' (203), 'in seinem Minnedienst handelt es sich nicht um die Verwirklichung eines Vorbildes aus irgend einem der modischen Romane, sondern um individuelle Erlebnisse und Beziehungen wie bei Kürenberg und Dietmar von Eist' (209).

Das Buch beschliessen fünf Exkurse metrischen Inhalts: der erste gibt eine Uebersicht der Strophenentwicklung in der österreichischen Lyrik auf Grund der unrichtigen Verteilungen, die Becker in seinem Buche mit den Liedern aus Des Minnesangs Frühling vorgenommen hat. Der zweite sucht darzulegen, dass die Synalöphe der volkstümlichen Poesie und auch der sogenannten altheimischen Lyrik fremd sei. Solange dies nicht mit Benutzung eines umfangreicheren Materials nachgewiesen wird, darf man daran wohl zweifeln, da gerade das umgekehrte Verhältnis natürlicher zu sein scheint: die Synalöphe ist doch wohl im Anschluss an die gewöhnliche Umgangssprache entstanden, man erwartet danach, sie in der volkstümlichen Poesie häufiger zu finden als in der rein kunstmässigen. Der dritte Exkurs will das Verhältnis der geistlichen Dichtung zur deutschen Lyrik bestimmen: im Ganzen habe jene auf die letztere nicht eingewirkt, nur die Dreiteiligkeit hätten die Minnesänger von den Geistlichen gelernt. Der vierte Exkurs erörtert die Frage nach der Originalität der deutschen Strophen in den Carmina burana: Becker stimmt mir darin zu, 'dass an keinem Punkte ein Einfluss der Vagantendichtung auf die höfische Lyrik zu erweisen ist' (221). Der fünfte Exkurs verbreitet sich über Strophenentlehnungen in der älteren Lyrik. In diesen Exkursen hat der Verf., dessen Fleiss überhaupt Lob verdient, ebenso wie in dem dritten Kapitel mancherlei brauchbares Material für metrische Untersuchungen zusammengetragen, wofür man dankbar sein kann, auch wenn man seine darauf gegründeten Aufstellungen nicht billigt.

Wenige Worte noch über Beckers Darstellung. Sein Buch gehört zu der leider zahlreichen Klasse jener, in denen man fortwährend das Handwerkszeug der Forschung klappern hört ... Auch gelehrte Bücher, welche die abgezogensten Probleme erörtern, können nur ge-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

winnen, wenn sie in einer wirklichen Sprache geschrieben sind, die auch der Anschauung des Lesers Nahrung gibt. Die Germanisten zumal, welche unsere Muttersprache zum Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis machen, haben alle Ursache, selbst ein gutes Deutsch zu schreiben, das sich mit Gründlichkeit und Solidität sehr wohl vereinigen lässt. Bei Becker ist die ganze Darstellung — von einzelnen stilistischen Nachlässigkeiten ... sehe ich ab[5]) — steif und starr, ohne Bewegung und Leben, alles ist gestaltlos, unbezwungenes Material, das den Verf. beherrscht statt von ihm beherrscht zu werden.

Gottfried Keller erzählt im dritten Bande (Kapitel 15) seines Grünen Heinrich von einem seltsamen Grillenfange seines Helden: Heinrich, der wohl auch in diesem Falle der Dichter selbst ist, strichelt auf einem Karton, der nichts als einen begonnenen Vordergrund enthält; an diese Kritzelei setzt er ein unendliches Gewebe von Federstrichen, mit grösster Sorgfalt und Genauigkeit, bis das Unwesen wie ein ungeheures graues Spinnennetz den grössten Teil der Fläche bedeckt. Scharf betrachtet erweist sich jedoch dies Wirrsal voll Zusammenhang und Fleiss, als ein Labyrinth, das vom Anfangspunkte bis zum Ende zu verfolgen ist. Alles Gegenständliche, schnöd Körperliche ist hinausgeworfen, die fleissigen Schraffierungen sind Schraffierungen an sich. Heinrichs Freund, der dazu kommt und mit heimlichem Verdruss dies Werk gewahrt, prophezeit bitter spottend, dass auch die Dichtung die gleiche Bahn beschreiten, die zu schweren Wortzeilen und Metaphern wegwerfen und zu einem Dezimalsystem der leichtbeschwingten Striche übergehen werde.

Wer verkennt den tiefen symbolischen Sinn dieser Geschichte? Es gibt auch wissenschaftliche Bücher, die ihren Triumph darin suchen, 'Schraffierungen an sich' zu sein, recht als ob Logik und Wissenschaftlichkeit erst im Wesenlosen ihre schönsten Siege feiern könnten. Diese Gedanken kamen mir, als ich Beckers Buch durchlas: ihn als den Einzelnen in einer ganzen Klasse soll ein Vorwurf nicht treffen, aber man kann an ihm sich eine Richtung deutlich zum Bewusstsein bringen, die wohl in allen historischen Wissenschaften ihre Nachfolger hat, in der unsrigen jedoch augenblicklich ganz besonders viele.

Berlin, den 4. April 1883.

---

[5]) Nur ein Beispiel möchte ich nicht verschweigen. Becker redet in seinem Buch oft von altheimischer Lyrik, altheimischer Poesie, ganz richtig. Aber er wagt auch 'altheimische Dichter', 'altheimische Minnesänger' und bezeichnet damit nicht etwa im Gegensatz zu deutsch dichtenden Ausländern, wie z. B. Thomasin von Zirclære, solche Dichter, deren Geschlecht in Deutschland von Alters eingesessen ist, sondern diejenigen, welche in der Art der altheimischen Poesie dichten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zu Reinmar und Walther.

Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
8. Band (1882), S. 461—470.

Herr Professor Paul hat im achten Bande dieser Zeitschrift S. 171 ff. die Hypothese, welche ich über die Entwickelung Walthers von der Vogelweide aufgestellt habe, einer Prüfung unterworfen. . . .

Von dem Liede *Aller werdekeit ein füegerinne* (46, 32) habe ich S. 13 meines Buchs 'Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide' gesagt, es dürfe 'nicht als der Anfang der hohen Minne gelten, sondern als deren Ende'. Auch jetzt noch erhalte ich die erste Hälfte dieses Satzes aufrecht: *wirbe ich nidere, wirbe ich höhe, ich bin versêret* — so kann Walther nur sagen, wenn er niedere wie hohe Minne gründlich und nachhaltig, vielleicht selbst wiederholt kennen gelernt hat. Nach den Versen *nû bin ich aber ze höhe siech: unmâze enlât mich âne nôt* ist die hohe Liebe sogar schon masslos geworden, also keine 'aufkeimende Neigung' (Paul S. 172) mehr. Die *Unmâze* fürchtet er nicht erst, sie beherrscht ihn.

Danach ist das Bild 47, 10 aufzufassen: *diu winket mir nû, daz ich mit ir gê* heisst 'die hohe Minne winkt mir zu, ihr zu folgen, nicht zurück zu bleiben'. In ähnlichem Bilde wird 58, 3 ff. der *Minne* vorgeworfen, sie springe jetzt wie ein Kind, statt wie früher sich *als ein bescheiden wîp* zu bewegen, er könne mit ihr nicht mehr Schritt halten und wolle lieber *sitzen gân* (58, 14).

Wie *diu herzeliebe* (47, 12) zu verstehen sei, ist keineswegs sicher: wer darin das abstrakte Substantivum sieht, fällt aus dem Bilde.

Walther steht schwankend vor einer Entscheidung: die hohe Minne will ihn auf einen gefährlichen Pfad leiten, wo er statt der ersehnten *werden liebe* (47, 9) *schaden* (47, 15) finden wird (vgl. Reinmar MF. 163, 14 *ich weiz den wec nu lange wol der von der liebe gêt unz an daz leit*, Hadlaub. Ettm. S. 78 *diu Minne kan nicht hân die rehten mâze . . . wan sî mich treit in leit die strengen strâze*). Der Dichter harrt der *Mâze*, die ihn auf den rechten Weg bringen soll, aber die lässt auf sich warten (47, 11). Darauf kann er nicht fortfahren 'stellt sich bei mir herzliche Neigung ein, so bin ich *verleitet*, d. h. auf einen falschen Weg geführt'. Damit wäre die bisher festgehaltene reine Anschaulichkeit aufgegeben. Anstössig ist auch der Widerspruch, der dann zwischen 47, 3 und 47, 12 entsteht. Dort klagt Walther, dass er krank sei von der Liebe zu einer hohen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Frau, hier dagegen bezeichnet er die herzliche Liebe zu derselben Frau als erst bevorstehend und gefürchtet.

diu herzeliebe ist also wohl Adjektiv. Ich bezog es auf die Geliebte und kann es in dieser Bedeutung aus dem Minnesang mehrfach belegen: Gottfried v. Neifen 28, 14. 12, 11 (vgl. 12, 27); Heinrich v. Frauenberg MSH. I, 96 b Strophe 15; 96 a, Str. 9 V. 3 (vgl. V. 6); Jakob v. Warte MSH. I, 67 b Str. 20 (vgl. Str. 19, V. 5); v. Obernburg MSH. II, 225 a, Str. 3; wohl auch Ulrich v. Winterstetten MSH. I, 167 b, Str. 115; *diu vil herzeliebe* z. B. Ulrich v. Winterst. MSH. I, 155 a, Str. 38; 155 b, Str. 40. Man kann *diu herzeliebe* aber auch auf *diu Mâze* beziehen (so Scherer): das ganze Gedicht wäre dann eine witzige der Dame geweihte Huldigung. Ich hatte es ernster, vielleicht zu ernst aufgefasst.

Ich bleibe also im Gegensatze zu Paul (S. 173) bei meiner Ansicht, dass in diesem Liede nicht der Uebergang zur hohen Minne ausgesprochen ist. Ob ich recht tat, es (S. 13) an das Ende der hohen Minne zu setzen, ist mir jetzt zweifelhaft.

Die folgenden Erörterungen Pauls scheiden sich in drei Gruppen: 1. er greift die Darstellung an, welche ich von der Emanzipation Walthers gegeben, 2. er findet, dass ich das eigentlich Neue, was er der Lyrik zugeführt hat, zu einseitig und unvollständig geschildert habe, 3. er bekämpft einige meiner Interpretationen.

1) Paul bezieht (S. 173) auf ein niederes Liebesverhältnis, das ihm, ich weiss nicht warum, 'nur eine kurze Episode zwischen Dienstverhältnissen der gewöhnlichen Art' ist (S. 174), nur *Herzeliebez frowelin* (49, 25) und allesfalls noch 112, 3. Die übrigen Lieder, welche ich (S. 24) mit jenen beiden in denselben Kreis stellte, trennt er davon. '*Under der linden*' könne 'sehr wohl eine fingierte Situation schildern' (aber doch jedesfalls eine der niedern Minne!).

Ob 'fingiert' oder nicht, kommt hier nicht in Betracht. Ich habe in meinem Buche wiederholt (S. 24. 142, besonders 154 f.) erklärt, dass ich den Ausdruck 'Lieder der niederen Minne' unbrauchbar finde: ich scheide nur höfische und nichthöfische oder volksmässige Lieder. Die Frage ist überhaupt eine literarhistorische, keine biographische.

'Kehrte Walther zum höfischen Minnedienst zurück, so musste er auch zum höfischen Minneliederstil zurückkehren' meint Paul S. 174. Ich muss widersprechen: er bildete sich eben, seitdem er den Einfluss Reinmars überwunden hatte, einen neuen höfischen Minneliederstil aus, verschieden von dem aller seiner Vorgänger, aber auch verschieden vom Stil seiner volksmässigen Lieder.

Paul wirft mir S. 174 vor, ich hätte Walthers Abkehr von Reinmar als einen bewussten Bruch aufgefasst. Nirgends in meinem Buche habe ich etwas derartiges behauptet. . . .

Ich sagte S. 143 'es versteht sich eben von selbst, dass die Ueberwindung der Reinmarschen Richtung eine allmähliche, teilweise unbewusste war'. S. 169 '. . . während in den höfischen Liedern,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch in seinen besten und originellsten, Walther immer noch vielfach, wenn auch massvoll, die von Reinmar geschaffene Technik benutzt oder wenigstens weiterbildet'. Hat denn Paul meine ausführliche Darlegung des veränderten Charakters von Walthers höfischen Liedern (S. 142—154) übersehen? Bei allen Gedichten, die ich in diesem Abschnitt besprach, hob ich ja gerade hervor, wie er überall an die höfische Tradition, an den Begriff des Minnedienstes anknüpft, wie er aber gemeinübliche Vorstellungen individuell weiter gestaltet (vgl. besonders S. 145 Mitte, 148 Mitte). Nun schreibt aber Paul selbst S. 179 Walther 'ein selbständiges Durchbrechen der Schranken' zu, 'in denen sich die konventionellen Stilgattungen bewegten'. Wie reimt sich das mit seiner Behauptung, Walther habe 'niemals gewaltsam mit seiner Vergangenheit gebrochen' (S. 177)? Stand ja doch seine Vergangenheit innerhalb der Schranken der einen Stilgattung: der Reinmarschen!

Aber nahm ich auch keinen revolutionären Zug in Walthers dichterischer Entwicklung an, so glaubte ich doch vielfach einen bewussten Gegensatz gegen Reinmar zu gewahren. Und dieser Gegensatz beruhte nicht allein auf der Verschiedenheit des Charakters.

Paul zwar ist es sicher, dass, weil Walther in seinem Nachruf auf Reinmar sagt *ich klage dîn edelen kunst*, man keinen künstlerischen Gegensatz annehmen dürfe (S. 176). Aber 'Kunst' heisst mhd. 'das Können', *dîn edelen kunst* 'dein vornehmes Können', modern etwa 'deine reine Kunstform'. Die *'kunst'* eines Dichters konnte Walther also sehr wohl bewundern und sich doch in einem künstlerischen Gegensatz zu ihm befinden. Reinmars Technik hat Walther, wie ich genügend betont habe, immer beibehalten, nicht aber die Stoffe seines Dichtens.

'Keine Spur von bewusstem Gegensatz der Richtungen' sei in der Totenklage vorhanden, glaubt Paul (S. 176). An sich wäre das nicht auffällig, auch wenn Walther sich seiner entgegengesetzten Richtung bewusst war. Wer wird denn in dem Nachrufe auf seinen Lehrer das Trennende hervorheben? Und doch ist in dem Nachrufe eine Spur davon, dass Walther seines Meisters Schaffen nicht als Ganzes bewunderte.

Es heisst 83, 7 *dû kundest al der werlte vröide mêren, sô duz ze guoten dingen woltes kêren:* Reinmars zahlreiche Klagelieder, in denen er nicht *ez ze guoten dingen gekêrt* hat, werden damit stillschweigend vom Lobe ausgeschlossen.

Wenn Reinmar sang *'stirbet si, sô bin ich tôt'* (158, 28) und Walther *'sterbet si mich, so ist si tôt'* (73, 16), so ist das ein regelrechtes literarisches Gefecht (vgl. S. 150 meiner Schrift).

Wenn Walther in der Parodie Reinmar wegen des gestohlenen Kusses verspottet, selbst aber das gleiche Bild (54, 15) gebraucht, so wollte er eben nicht die Wendung an sich verspotten, sondern nur dass gerade der zarte Reinmar sich nicht scheut vom Stehlen zu sprechen. Vgl. auch meine Bemerkungen S. 149. 150.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Den Gegensatz Walthers zu Reinmar kann man so fassen: natürliches Gefühl lehnt sich auf gegen Uebertreibung, Verzärtelung, Gespreiztheit.

Sittlichen Ernst halte ich für einen Grundzug Waltherschen Wesens neben allem Humor. Paul ist anderer Ansicht: er glaubt (S. 176), Neidharts Poesie könne nicht wegen ihrer Unsittlichkeit und Rohheit Walther abgestossen haben. Darüber mit ihm zu streiten, lohnt nicht. Jedesfalls ist übrigens durch die Abneigung gegen Neidharts Poesie noch keine Abneigung gegen das Volkstümliche bedingt. 'Geringschätzung des Bäurischen spricht Walther 64, 31 klar genug aus', aber bäurisch und volksmässig ist nicht dasselbe.

Die Ansicht, welche Paul auf S. 177 Zeile 1—8 über Walthers Entwicklung als seine eigene vorträgt im Gegensatz zu meiner, unterscheidet sich ... in Nichts von derjenigen, die mein ganzes Buch vertritt.

Nach S. 177 soll ich die Anklänge an Reinmar, die in Walthers spätern Liedern sich finden, nicht vollständig zusammengestellt haben. Zum Beweise bringt Paul zwei Vergleiche von Stellen Walthers mit Reinmarschen bei, die bei mir fehlen sollen. Alle vier Stellen sind aber schon in meinem Buche verzeichnet: Reinmar 162, 30 und Walth. 32, 9, deren Uebereinstimmung keineswegs schlagend ist, auf S. 104, Reinmar 163, 18 und Walther 41, 37 auf S. 145. Eine fünfte Stelle (Reinm. 197, 2) steht allerdings bei mir nicht, aber nur darum nicht, weil sie einen ganz andern Gedanken enthält als die von Paul verglichenen Verse Walthers (41, 37): in ihr ist nicht von der Besinnungslosigkeit, welche unglückliche Liebe hervorruft die Rede, sondern von der Gleichgültigkeit eines glücklich Liebenden gegen alle Klatscherei der Gesellschaft. Reinm. 163, 18 und Walth. 41, 37 anzuführen hätte sich Paul durch Benutzung meines Registers ersparen können. Dort ist unter 'Minne raubt die Sinne' die betreffende Seite angegeben. Die beiden andern Stellen wiederholte ich im fünften Kapitel, wo Paul nachgesucht haben mag, nicht, gemäss meiner Bemerkung S. 154.

Die Uebereinstimmung von R. 175, 36 mit W. 61, 33 beruht auf Aehnlichkeit des zu Grunde liegenden Erlebnisses, durfte also nicht zum Beweise literarischen Einflusses verwertet werden.

Pauls zuletzt angeführte Aeusserung lief hinaus auf einen Tadel gegen 'die Sicherheit', mit der ich 'das Mass der Reinmarschen Einflüsse zu einem Kriterium des Alters der Lieder' gemacht habe. Aber man vergleiche nur die geringe Zahl der Anklänge aus den späteren Liedern mit der Masse derer, die ich im vierten Kapitel aus den österreichischen Liedern Walthers nachgewiesen habe. Auch die Verwandtschaft der Töne war in Betracht zu ziehen, und sie brachte für zweifelhafte Fälle die Entscheidung.

Mehr habe ich für meine auf allseitiger Erwägung fussende Datierung nicht beansprucht als das Zugeständnis, das mir Paul selbst

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

S. 171 macht, dass ich die Lieder ziemlich richtig bestimmt habe, welche in besonderem Grade das Gepräge der Reinmarschen Schule zeigen.

Trotzdem ist Paul geneigt, ein Lied das ich als österreichisch bezeichnete nach Thüringen zu bringen. Er stützt sich auf einen Aufsatz Werners im Anzeiger 7, 125, nach dem das Lied von Morungen beeinflusst sein soll.

Aber auch schon ich warf S. 108 meines Buchs selbst die Frage auf, ob man hier Einfluss Morungens anzunehmen habe, und verneinte sie aus Gründen,[1]) die man nachlesen mag. Wenn jedoch dies Lied auch wirklich nicht nur von Reinmar, sondern auch von Morungen beeinflusst sein sollte, so kann es darum immer noch in Oesterreich entstanden sein. In Oesterreich war Morungens Poesie sehr wohl bekannt, vgl. mein Buch S. 132 f.

Pauls Bemerkung (S. 178), man wisse nicht, ob alle Lieder Reinmars, die nach meiner Ansicht auf Walther eingewirkt haben, schon vorhanden waren, als dieser seine Laufbahn begann, ist ebenso richtig wie selbstverständlich. Ich habe aber auch nicht die einzelne Walthersteile gegen die einzelene Reinmarstelle gehalten, sondern darzulegen gesucht, wie eine Anzahl von Walthers Liedern derselben Geschmacksrichtung folgt, die in Reinmar zum einheitlichsten Ausdruck kommt. Ich hatte deshalb ein Recht, die gesamte Tätigkeit Reinmars zum Vergleich heranzuziehen, da sie durchweg denselben Charakter trägt. Uebrigens hatte ich schon S. 101 meiner Schrift diesem Becker-Paulschen Einwande vorgebeugt.

2) Ich soll das Walther Eigentümliche einseitig geschildert haben.

'Der Einfluss der Volkslyrik ist von Burdach bei weitem überschätzt' (S. 178). Einen Beweis gibt Paul für diese Aeusserung nicht, ich brauche sie also nicht zu widerlegen. Für den Stil von Walthers Minneliedern soll nach Paul (S. 179) auch die Gnomik der Fahrenden Vorbild gewesen sein, was ich mir zu bezweifeln erlaube.

Ich soll 'das vielleicht am meisten charakteristische Element der Lieder aus dem mittleren Lebensalter Walthers, den Humor' nicht hervorgehoben haben (S. 179).

Wiederum muss ich Paul bitten das Register meines Buches aufzuschlagen. Mit Hilfe desselben wird er unter dem Stichwort 'Humor' die Stellen finden, wo ich von diesem 'charakteristischen Element' handle. . . . Auch das habe ich erörtert, wie weit vor Walther Spuren von Humor im Minnesang begegnen.

Ferner spricht Paul von der reichlichen Anwendung, die Walther von der Personifikation und Allegorie gemacht habe. Hätte er mein Register aufgeschlagen, so würde er gesehen haben, dass ich die Personifikation bei Reinmar, die er S. 179 Anmerk. belegt, voll-

[1]) Die Anspielung auf die antike Sage, die Werner und Paul betonen, beweist nichts, da auch andere Minnesänger als Morungen sie haben: z. B. Hausen 42, 3; Gutenberg 73, 5. 77, 12. Die Wendung *genâde ein küneginne* bedeutet erst recht nichts.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ständiger S. 102 meiner Schrift belegt habe, dass ich auch über ihr Vorkommen bei ältern Minnesängern einiges gesagt und für Walther die Fälle, welche für meinen Zweck wichtig waren, angeführt habe. Ob dieses Stilelement volksmässigen Ursprungs*) ist, will ich nicht erörtern: ich möchte es bejahen, die geistliche Poesie übernahm die Vermittlung. Wenn es bei Hartmann und Gottfried häufig ist, so spricht das nicht dagegen: die Epiker haben manches Volksmässige aufgenommen, das der streng höfische Minnesang verschmähte.

'Die stilistische Meisterschaft Walthers, seine Ueberlegenheit gegenüber Reinmar zeigt sich' nach Paul (S. 178) 'vor allem in der scharfen Zuspitzung der Gedanken'. Ich vermag mir darunter sehr wenig zu denken.

Die Erwägungen Pauls (S. 180) über den Gegensatz zwischen dem höfischen Minnesang, der zuerst nicht berufsmässig geübt, sondern 'dilettantisch' (ich möchte lieber sagen 'als Gelegenheitsdichtung') betrieben wurde, und der Poesie der Fahrenden, die nach Erwerb ging, kann ich nur als richtig anerkennen. Freilich sehe ich nicht recht ihren Zweck ein, da ich doch S. 76. 77. 83 f. fast genau dasselbe gesagt hatte. Auch dass Reinmars Lebensstellung sich von der Walthers unterschied, hatte ich S. 8. 9 betont.

Paul sammelt S. 180 Beispiele dafür, dass Reinmar sich wiederholt auf sein Publikum beziehe: ich hatte schon mehrfach auf das Gleiche hingewiesen (S. 9. 29 ff. 84. 127) und unter allgemeineren Gesichtspunkten diese Erscheinung besprochen, zugleich mit Rücksicht darauf, wie andere Minnesänger sich dazu verhalten.

'Klagen über den Verfall der geselligen Fröhlichkeit' sind weder der Spielmannspoesie (Paul sagt 'Spielmannslyrik' S. 181) noch Reinmar eigentümlich. Sie begegnen auch im Minnesang sonst, z. B. bei Veldeke 61, 5 ff. 18 ff. 25 ff. 65, 19. 20; Rugge 108, 24 ff. 30 ff.

Dass Reinmar wie Walther sich rühmen, ihr Leid vor den Leuten verbergen zu können, belegt Paul (S. 181) mit Stellen, die ich S. 112. 113 meiner Schrift gleichfalls schon verwertet hatte.

3) In Str. 49, 12 hatte ich (S. 14. 150) eine Aufsage des höfischen Minnedienstes erblickt. Paul (S. 174) meint, dass 'gar nicht von einem Minneverhältnisse, sondern von dem gesellschaftlichen Verhältnisse zu dem weiblichen Geschlechte die Rede sei'. Ich denke, der Gegensatz *ich sanc hie vor den frowen umbe ir blôzen gruoz,* und *ich wil min lop kêren an wîp die kunnen danken* legt meine Auffassung nahe, besonders wenn man die vorhergehende Strophe des Liedes so erklärt, wie ich sie (S. 150) verstanden habe: *wîp sint alle* (für *elliu*) *frowen gar* (49, 8) ist das Seitenstück zu dem demokratischen Gedanken *swer tugende hât derst wol geborn* (S. 136). Wilmanns vergleicht zu 49, 12 glücklich Hartmann MF. 216, 37 (zu 77, 57 seines Walthers).

*) Vgl. aber meine Darlegungen über die Herkunft der Personifikationen in meinem 'Vorspiel' I 1 (Halle a. S. M. Niemeyer 1925), S. 51 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Walth. 28, 4 ff. so zu kommentieren, wie ich es (S. 18) getan habe, halte ich für mein gutes Recht. Was heisst denn *von den vogelinen, von der heide und von den bluomen* singen anderes als volksmässige Frühlingslieder, Tanzlieder vortragen? Naturwissenschaftliche Gedichte über die Vögel, die Heide und Blumen wird er doch nicht gemacht haben! Die Naturschilderung kann, da er sie als eigentliches Thema seiner früheren Dichtung bezeichnet, in dieser auch nicht blosses Requisit gewesen sein. Freudig waren die Lieder auch, wie der Zusammenhang lehrt. Wir haben also um zu verstehen, welche Poesie Walther damit meint, alle volksmässigen Elemente, soweit sie zur Naturdarstellung gehören, die in seinen Liedern zerstreut sind, zu sammeln und uns dabei an entsprechende Lieder Neidharts und Neifens zu erinnern. Nur das habe ich getan, und was Paul 'unverantwortlich' nennt, das nenne ich gerade die Pflicht jeder philologischen Interpretation, deren Ziel es sein muss, Anspielungen des Dichters zu ergänzen, an die Stelle schwebender Umrisse durch Vereinigung sonst überlieferter, vereinzelter Züge ein volles lebendiges Bild zu setzen.

28, 6. 7 bezog ich (vgl. übrigens auch Wilmanns Walther S. 298) deshalb auf höfische Liebespoesie, weil *'habedanc'* ein Kunstausdruck im höfischen Minnedienst ist. Naturschilderung ist allerdings dem höfischen Liede von Hause aus fremd: Hausen, Reinmar, selbst Morungen beweisen das. Seit Walther wird es anders.

Meine Erklärungen von Walth. 119, 35. 41, 25 sowie von MF. 39, 32 und Walth. 70, 22. die Paul S. 175 und 172 Anm. zu widerlegen sucht, waren bereits von Wilmanns in seiner Anzeige meiner Schrift (Anzeiger 7, 269. 270. 271) zurückgewiesen. Meine Deutung von 70, 22 (S. 128. 149 meines Buchs) scheint mir auch jetzt noch im Wesentlichen den Sinn zu treffen. Eine 'schneidige Satire gegen das Unsittliche im Minnedienste' möchte ich das Lied indes nicht mehr nennen. Die Bitte *lâ mich dir einer iemer leben* ist allerdings nicht 'identisch mit schrankenloser Hingabe', wohl aber fordert sie mehr, als die Dame aus Rücksicht auf die Sitte gewähren will (vgl. 71, 5—9). In 70, 24 fehlt das *ab* (wie vorher das *tuo*) in den Handschriften, und ich vermute ein Verderbnis: der Sinn mag gewesen sein 'wenn ich das (dir ausschliesslich anzugehören) nicht erreichen kann, darfst du dich nicht wundern *daz ich furder striche'*. Pauls Herstellung (Beiträge 2, 553) bringt einen mir unerklärlichen Widerspruch in die erste Strophe.

Sonderbar ist, was Paul (S. 172) an meiner Auslegung von Walth. 12, 6 (S. 28) auszusetzen hat. Einmal heisst *frônebote* nicht 'einfach Gerichtsbote' im heutigen Sinne, was Paul aus dem Sachsenspiegel hätte wissen können (seine Wahl, Gewalt, Befugnisse III, 56; vgl. III, 45, 5. 61, 3; im Amt des Richters I, 70, 3; vgl. auch I, 8, 2; II, 22, 1 u. 2), vgl. RA. 765 ff., und wenn Walther, der als fahrender Sänger ohne liegendes Eigen den recht- und ehrlosen Spielleuten nahe stand, sich so nennt, so nimmt er allerdings eine Ausnahme-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stellung für sich in Anspruch. Aber auch abgesehen davon zeigt es das hohe Bewustsein seiner Dichtergrösse, dass er es wagt, sich als Boten Gottes einzuführen

Meine Bemerkung über *ungelücke* zu Walth. 118, 17 (S. 116) wäre besser unterblieben.

MF. 159, 31 ist weder durch meine Deutungen (S. 205) noch durch Pauls Noterklärung (S. 172 Anm., vgl. Beiträge 2, 539) befriedigend erläutert. Der Sinn muss wohl sein: 'so sehr bin ich ihr untertan, dass alles, was von ihr mir zuteil wird, mir immer als Gnade erscheinen wird'. ...

Berlin, d. 17. Dez. 1881.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zu Hartmann von Aue.

Ueber Hartmanns Lyrik. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig überreicht von Hugo Kauffmann. O. o. und j. (1884). 93 ss. 8°.

Der arme Heinrich Herrn Hartmanns von Aue und zwei jüngere Prosalegenden verwandten Inhalts. Mit Anmerkungen und Abhandlungen von Wilhelm Wackernagel. Herausgegeben von W. Toischer. Basel, Schwabe, 1885. VII und 220 ss. 8°.

Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Litteratur XII (1886), S. 189—200.

Zwei Beiträge zur Hartmannliteratur verschiedener Art und ungleich an Wert: der erste die halbfertige Arbeit eines Anfängers, ... der zweite die reife Frucht langjähriger und hingebender Bemühungen eines Altmeisters unseres Faches, die jetzt aus seinem Nachlass von kundiger Hand mit einladenden Zutaten uns gereicht wird.

Kauffmann hat sich das löbliche Ziel gestellt, ein wissenschaftlich gesichertes Urteil über Hartmanns Lyrik zu gewinnen auf Grund genauer Betrachtung ihres Stils. Aber wenn sein Wille auch vollste Anerkennung verdient und es erfreulich ist, dass er sich vor den höheren literarhistorischen Aufgaben nicht scheut, wie so viele tun, die sich ihrer Beschränkung noch wohl gar rühmen, so muss ich leider bekennen, dass er zur Ausführung des von ihm Unternommenen zur Zeit die hinlängliche Kraft noch nicht besitzt.

Gewiss nennt Kauffmann mit Recht das Meiste, was bisher über Hartmanns Lieder geschrieben ist, sehr subjektiv und schwach begründet, gewiss lässt sich eine viel sichrere Grundlage finden, wenn man 'auf die sich im Stil offenbarende Individualität des Dichters Rücksicht' nimmt, aber er verkennt die Bedeutung und den Wert dieser objektiveren Grundlage wie die Grenze der von ihr aus erreichbaren Resultate.

Ich bin in meinem Buche über Reinmar und Walther dadurch zu relativ gesicherten Ergebnissen gekommen, dass ich mich ganz streng auf dem literarhistorischen Standpunkt hielt, d. h. Walthers Gedichte zunächst nur auf ihren künstlerischen Stil im weitesten Sinn des Wortes untersuchte und diesen Stil mass an dem der älteren und gleichzeitigen Lyriker. Dadurch bekam ich ein deutliches und im Allgemeinen kaum anfechtbares Bild der Entwicklung der Waltherschen Kunst und weiterhin eine auf inneren, aber zwingenden Gründen ruhende

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Chronologie. Nur dadurch, dass ich zunächst von jeder biographischen Konstruktion, von jeder, doch immer subjektiven Kombination über den Zusammenhang der Waltherschen Dichtung mit seinen persönlichen Erlebnissen völlig absah, konnte ich zu einer Altersbestimmung der Lieder Walthers kommen, die im Allgemeinen nicht bloss von Wilmanns in seiner Waltherbiographie und seiner neuen Waltherausgabe, sondern auch von Paul in seiner Edition akzeptiert worden ist ...

Es ist auch heute, wo ich die Untersuchung für Walther freilich in besserer Weise führen würde, meine Ueberzeugung, dass die biographische Ausdeutung der mhd. Lieder mit wenigen Ausnahmen unfruchtbar, dass auch die Berücksichtigung der handschriftlichen Ueberlieferung wohl in manchen Fällen, aber keineswegs immer bei der Herstellung einer Chronologie förderlich ist. Bei Walther z. B. nützt sie gar nichts, die neuen Versuche von Wilmanns, Zyklen von Liedern aus der Reihenfolge der Strophen in den Hss. zu erschliessen, sind missglückt. Chronologisch geordnete Liederbücher kommen freilich unbestreitbar vor, aber sie sind durchaus nicht die Regel.

Kauffmann hat es nicht vermocht, den im Anfang seiner Dissertation ausgesprochenen richtigen Gedanken klar festzuhalten und konsequent in seiner Arbeit auch wirklich zu betätigen. Er bleibt immer noch stecken in dem übelen und verworrenen Bemühen, den Charakter und das Liebesleben des Dichters in allen Einzelheiten zu rekonstruieren aus dem Inhalt seiner Lieder. Ist diese Aufgabe überhaupt lösbar, so bleibt sie jedesfalls eine cura posterior. Auszugehen hat die methodische Forschung, die allem subjektiven Ermessen ausweichen muss, von dem fest und sicher Gegebenen, von den Tatsachen. Sicher gegeben, tatsächlich ist aber nicht der Inhalt der Lieder als solcher, denn dessen Realität lässt sich von vornherein nicht beurteilen, bedarf erst besonderer Untersuchung und bleibt meist trotz einer solchen problematisch, sondern die künstlerische Gestaltung dieses Inhalts: aus dieser muss man eine Chronologie gewinnen, indem man genau und kritisch analysiert, was der Dichter darstellt und wie er es darstellt. Ersteres, die Auswahl des Stoffes, der poetischen Motive, hängt nicht allein von den faktischen Erfahrungen des Dichters ab — denn das Seelenleben der verschiedenen Völker, Zeiten und Personen ist viel ähnlicher als die verschiedenen lyrischen Stile —, vielmehr in weit grösserem Maße von der künstlerischen Anlage, von der literarischen Tradition, dem Geschmack und den Bedürfnissen des Publikums. Das andere, die Art der Darstellung, fliesst zum grössten Teil aus dem, was der Poet gelernt hat, d. h. was er in seiner Technik kann. Alles beides zusammen macht die Kunst des Dichters aus. Und diese Kunst können wir auch bei Hartmann objektiv erkennen, für sie liesse sich eine Geschichte aufstellen: seine Person, sein Leben, seine Intentionen — all dies liegt im Nebel, und wenn im glücklichsten Falle einzelne Umrisse hindurchscheinen, so werden sie immer schwankend und schwer fixierbar bleiben.

Billigung verdient, dass Kauffmann, bevor er sich an sein eigent-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

liches Thema macht, die Frage nach der Echtheit der überlieferten Lieder Hartmanns aufwirft. Man erwartet freilich, dass er sich zunächst beschränken werde, vorläufig alles, was durch die Hss. schlecht oder widerspruchsvoll für Hartmann bezeugt ist, von der Betrachtung auszuscheiden, um die Charakteristik des Stils nur auf das sicher echte Material zu gründen, und erst, wenn sich daraus ein objektives Bild von der Dichtungsart Hartmanns ergeben hat, schliesslich die Bedenken erregenden Lieder mit diesem festen Maßstab zu messen und dann die definitive Entscheidung über ihre Echtheit zu treffen. Statt dessen gibt der Verf. gleich am Anfang sein Urteil ab über die zweifelhaften Gedichte, und wie es nicht anders sein kann, nach vorgefassten Meinungen und eingebildeten Gründen. MF. S. 318 *(Wê war umbe trûren wir)* spricht er nach Beckers Vorgang in seinem verfehlten[1]) Buch 'Der altheimische Minnesang' Reinmar dem Alten zu auf die Gewähr der in Verfassernamen unzuverlässigen Würzburger Hs.: das Lied gehört vielleicht doch Hartmann, für den es durch die beiden besten Hss. B und C bezeugt ist und dem es Haupt eigentlich ohne genügenden Grund entzogen hat. MF. 214, 34 *(Dir hât enboten frowe)* hält Kauffmann mit Paul für Waltherisch, ohne diese nicht bewiesene Annahme durch neue Gründe wahrscheinlicher zu machen. MF 211, 20 *(Swelch vrowe sendet lieben man)* hatte Becker gegen das übereinstimmende Zeugnis von BC Hartmann genommen und Reinmar zuerkannt, Kauffmann tritt dieser willkürlichen Behauptung bei, weil sich ihm im Verlauf seiner Untersuchung der bestätigende Grund ergibt, 'dass für den Inhalt der Strophe in Hartmanns Leben absolut(!) kein Raum ist'. Das Kreuzlied MF. 218, 5 lässt Kauffmann mit Recht Hartmann und widerlegt noch einmal die längst zurückgewiesene Auffassung Pauls.

Nachdem der Bestand der Hartmannschen Lieder in der angegebenen unzureichenden Weise geprüft ist, schiebt der Verf. eine ... Erörterung ein über die Art, in der die mhd. Minnelieder als biographische Quelle zu benutzen sind, als ob diese Frage nicht bereits zum Ueberdruss beinahe von Paul, mir, Wilmanns, Becker besprochen wäre. Kauffmann ... kommt schliesslich zu dem Ergebnis, dass die Lieder der älteren Minnesinger 'keineswegs eine durchaus lautere und zuverlässige Quelle' ihrer Lebensgeschichte seien. Gleichwohl zaudert er nicht, für Hartmanns Lieder 'die höchste Glaubwürdigkeit und das beste Zutrauen in Anspruch zu nehmen'. ...

Weil Hartmann als Lyriker 'alles vermieden hat, was auf unwahrem, überschwenglichem Empfinden und Denken beruht' (S. 15), weil er die 'künstlichen Mittel der älteren Lyrik verschmäht', also ein massvoller Künstler ist oder, wie Kauffmann das mit einem Aus-

[1]) An diesem übereinstimmend von Wilmanns (GGA 1883 S. 1477f.) und mir (Anz. x 13ff.) ausgesprochenen Urteil hat Beckers Antikritik ... in der Germania 29, 360—377 nichts ändern können, ... da Scherer nicht, wie Becker bei Dietmar, die in BC am Anfang unmittelbar hinter dem Dichternamen überlieferten, sondern die zuletzt stehenden Strophen mit Athetese belegt hat.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

druck nennt, der seine Unerfahrenheit in Bezug auf ästhetische Begriffe erweist, 'als Lyriker Realist war' (S. 15), und weil anderseits die von seinen Vorgängern übernommenen Mittel 'alle sammt und sonders nur dem einen Gedanken der *triuwe* und *stæte* zum Ausdruck verhelfen sollen' (S. 19), Hartmann also ein 'standhafter und überzeugter Anwalt von Treue und Beständigkeit' ist (S. 23), deshalb — so schliesst K. — ist es wahrscheinlich, dass Hartmann in seiner Lyrik 'das als das Höchste geschildert habe was ihm als das Höchste galt' (S. 22), und deshalb müsse man den in seinen Liedern vorausgesetzten Verhältnissen volle Realität zuerkennen!

... Was soll übrigens für diesen Zweck die Beziehung auf die 'schönen(!) Sammlungen' von Lehfeld und Gottschau, denen ich an ihrer Stelle ihren bestimmten Wert nicht abspreche? Für Hartmanns lyrischen Stil ist die Wahl der Prädikate, welche er seiner Geliebten erteilt, recht unwichtig. Wo ist der Beweis für die seltsame Meinung, die Vorgänger Hartmanns suchten 'durch häufiges Lob der Geliebten in den verschiedensten Tonarten der Eitelkeit ihrer Dame zu dienen' (S. 18)? Sie werden vielmehr, denke ich, damit ihre Zuhörer haben geistreich und wirkungsvoll unterhalten und Konkurrenten durch Erfindungsgabe und blendende Einfälle überbieten wollen, oder vielleicht war ihr Herz auch wirklich voll von so überschwenglicher Liebe, wie ihre Worte sagen. Freilich aller Ueberschwenglichkeit scheint der Verf. sehr abhold zu sein, er redet davon wie ein grämlicher Alter. Ich meine, es ist kein Vorzug für einen Liebespoeten, wenn man ihm nachsagt, er spare in seinen Liedern mit dem Lobe der Geliebten, was Kauffmann Hartmann zum Ruhm anrechnet. Denn von einem Liebeslied dürfte man zunächst wohl Verliebtheit verlangen.

Wollte Kauffmann das lyrische Talent Hartmanns gegen die ungünstigen Urteile anderer Literarhistoriker in Schutz nehmen, so musste er untersuchen, ob er der Natur der lyrischen Kunst treu ist, ob er es versteht, Empfindung in künstlerischer Weise auszusprechen, ob er die richtigen Mittel für die richtigen lyrischen Wirkungen anwendet, ob er dabei eigene Wege geht und neue Töne anschlägt. Eine solche Untersuchung ist allerdings keine leichte Aufgabe, denn unter allen Gattungen zeigt sich die Lyrik der Charakteristik am sprödesten, aber ausführbar ist sie, sichere, 'objektive' Resultate lassen sich dabei auch gewinnen, gerade so gut wie bei irgend einem Problem der Textkritik, und jedesfalls gibt es dabei mehr Lorbeeren zu holen als auf dem Felde der sterilen biographisch-chronologischen Kombinationen. ...

Schwerlich würde eine derartige methodische Prüfung der Hartmannschen Liebespoesie zu einem günstigen Urteil über sie führen. Gervinus scheint mir klar, einfach und überzeugend das Richtige ausgesprochen zu haben, wenn er von ihr sagte: 'mehr redselig, als liebeselig'. Das ist sie in der Tat und damit ist zugleich gesagt, was auch ich hervorgehoben habe, dass Hartmann die eigentliche lyrische Begabung fehlte. Die Neigung zu moralischen und theo-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

logischen, oft breiten Reflexionen wirkte im Epos ziervoll, dem Liebeslied gibt sie den Tod. Wenn Hartmann dennoch Minnelieder dichtete, so folgte er eben der Mode.

Eine Betrachtung der drei Frauenlieder, die der Verf. S. 25—30 einschiebt, leitet ihn zu allerlei Deutungen und Vermutungen über die Intentionen des Dichters. Um Einzelheiten zu erwähnen, so kann MF. 217, 14 *(Diz wæren wünnecliche tage)* sich allerdings nur auf den Tod eines geliebten Mannes beziehen und ist in der Tat beeinflusst durch Wendungen der Reinmarschen Elegie auf Leopold (167, 31) — ausser den von Kauffmann S. 29 f. angeführten Parallelen vgl. übrigens Hartmann 217, 34 – 218, 1 mit Reinmar 158, 1 — 6 —, aber es gleich diesem Klagelied der Gemahlin um ihren Gatten (s. Reinmar und Walther S. 212) als ein Klagelied um Hartmanns Herren zu fassen, dafür sehe ich höchstens eine gewisse Wahrscheinlichkeit, keinen irgend zwingenden Grund. Die Uebereinstimmung zwischen dem merkwürdigen Frauenliede MF 212, 37 *(Ob man mit lügen die séle nert)* und der Rede der Lunete im Iwein (V. 3111 ff.) ist zu gering und äusserlich, um die Annahme eines inneren Zusammenhanges und einer gleichzeitigen Entstehung (S. 27) glaublich zu machen.

Mit dem dritten Teile, der 'Konstruktion der den Strophen zu Grunde liegenden realen Verhältnisse' betritt nun der Verfasser ganz schwankenden Boden, auf dem ihm weiter zu folgen für die Leser dieser Zeitschrift kein Interesse hat. Auch den übrigen Inhalt der Schrift (Exkurs über Hartmanns Kreuzzug S. 44 – 53; die Erörterungen über das I. Büchlein S. 53 – 63, über das II. Büchlein S. 63—93) bespreche ich hier nicht. Dem Verf. ist es trotz seinem redlichen Eifer nicht gelungen, die schwebenden, oft behandelten Fragen ihrer Lösung näher zu bringen. Das II. Büchlein spricht er Hartmann ab, es soll 'ein jedesfall begabter und leidenschaftlicher Mann und gründlicher Kenner Hartmanns' verfasst haben.

Ich würde mich auf Kauffmanns Schrift nicht so ausführlich eingelassen haben, hielte ich es nicht für geboten, dass von Zeit zu Zeit die Aufgaben einer wahren literarhistorischen Forschung formuliert werden. Jährlich erscheinen auf dem Büchermarkte Dutzende von Dissertationen, Abhandlungen, Programmen, die sich mit literaturgeschichtlichen Problemen beschäftigen, und wie viele davon lassen sich Häusern im Rohbau vergleichen, denen die innere wohnliche Einrichtung und jede architektonische Gliederung oder gar das Dach fehlt! Es scheint wirklich die Meinung ziemlich verbreitet zu sein, als bestünde die Literaturgeschichte in einer Anhäufung von Zitaten und Parallelstellen, in Bibliographie und äusserer Chronologie. Was darüber hinausgeht, verschmähen manche wohl gar als subjektiven Schwatz. Nun, jeder nach seinem Geschmack und nach seinen Fähigkeiten, aber das muss doch nachdrücklich betont werden: die echte literarhistorische Forschung ist gerade so objektiv oder so subjektiv wie irgend eine andere empirische, geschichtliche Wissenschaft, sei es Textkritik oder Grammatik. Dort wie hier ist alles auf Beobachtung, auf Analyse

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gestellt, dort wie hier ist die Methode gleich sicher und zuverlässig, nur die Beweismittel sind verschieden, wie der Gegenstand selbst. —

Wackernagels neue Ausgabe des Armen Heinrich ist ein Werk jahrelangen Sammelns und anhaltender Arbeit, es verrät überall den feinen Sinn und die grosse Gelehrsamkeit seines Meisters. Ohne Zweifel war es daher ein höchst dankenswertes Unternehmen, dasselbe durch den Druck weiteren Kreisen zugänglich zu machen, und der Herausgeber, W. Toischer, hat es trefflich verstanden, ohne den Rahmen des fertigen Ganzen zu sprengen, durch schonende Zusätze und Berichtigungen veraltete Ansichten Wackernagels zu ergänzen oder zu modifizieren. Sicherlich war das stellenweise nicht leicht und auf jeden Fall eine Arbeit, die viel Entsagung fordert.

Eine ausführliche Einleitung (S. 1—39) unterrichtet über Hartmanns Person, Heimat und Leben, seine Werke und deren Reihenfolge, charakterisiert die literarhistorische Stellung des Dichters im Verhältnis zu den übrigen mhd. Epikern, gibt Auskunft über die Hss. und Ausgaben des Armen Heinrich und schliesst mit einem Abriss der Metrik, wobei die bekannte Wackernagelsche Theorie der Reimprosa nicht fehlt. Neues bietet diese Einleitung nicht, abgesehen von der Vermutung, die Toischer mit Recht zurückweist, dass Hartmann der Verf. des von Docen in Massmanns Denkmälern herausgegebenen Fragments sei, das Scherer 'Trost in Verzweiflung' genannt hat (S. 14).

Der Schwerpunkt der Ausgabe liegt auch nicht in der kritischen Leistung. Die Ueberlieferung des Gedichts ist bekanntlich so unglücklich, dass die kritische Methode sich von selbst ergibt, aber auch wenig Gewinn verspricht: die Strassburger Hs. (A) bildet wie für alle übrigen Ausgaben, so auch für die Wackernagels, die Grundlage. Wo nicht bestimmte Gründe es verlangen, darf man von ihr nicht abweichen. Wackernagel hat es einige Male getan und ist der Hs. B gefolgt, wo ihm die Lesart von A dem mhd. oder dem Hartmannschen Sprachgebrauch zu widersprechen schien: z. B. V. 91 liest er mit B *an einer stat* (*stete* A), weil bei Hartmann im beweisenden Reim der Dativ überall *stat* laute; V. 405 *verdrôz* (*bedrôz* A) mit Berufung auf W. Grimms Geschichte des Reims S. 83 f. [603], während V. 1115 im Text der Analoge Reim *beschehen : bejehen* stehen geblieben und nur in der Anmerkung[2]) dafür *geschehen : bejehen* vorgeschlagen ist; V. 756 *swîg* (*verswîg* A) dem gewöhnlichen Sprachgebrauch entsprechend (s. Lexer Mhd. Handwb. s. v.); V. 773 *und si an fröuden irret* (*zuo* A) — alles wenig bedeutsame Fälle, aber überall scheint die Abweichung von A nicht wirklich notwendig. — Zwei Verse, die allein B hinter

[2]) Die Anmerkung zu V. 1115 scheint einen Schreibfehler zu enthalten. Es soll wohl heissen: '*beschehen* mit dem Dativ' usw. 'Besser wäre *ein zwifel geschehn*, wie Erec 9174 *ob im kein zwîwel geschach*.' Nur dann verstehe ich auch das Folgende: 'der Reim ist wie V. 763 *geschehen : verjehen*'. Die Ergänzung Toischers nach 'besser' halte ich nicht für zutreffend.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

V. 78 hat, würden, glaubt W., dadurch als echt erwiesen, dass sie samt den beiden folgenden (V. 79. 80), die auch in A stehen, im Engelhard Konrads v. Würzburg benutzt sind. Das umgekehrte Verhältnis, dass ein Interpolator die Verse aus Konrads Gedicht entlehnt habe, ist ausgeschlossen, weil eben auch die beiden sicher echten Verse (V. 79. 80) dort anklingen. Die Möglichkeit, dass die fraglichen beiden in A fehlenden Verse, die freilich für den Zusammenhang recht entbehrlich sind, von A ausgelassen wurden, muss man also Angesichts der nur in B und C hinter 662 überlieferten Verse, die gleichfalls in A fehlen, ohne weiteres zugeben. Aber eine zweite Möglichkeit ist, dass auch Konrad schon einen interpolierten Text, eben den Text von B, benützt hat. Je nachdem man sich entscheidet, muss man V. 80 mit B und Konrad *über al sîn künne* oder mit A *vür al sîn künne* lesen. — V. 33 mag *deheiner der* mit Recht aus dem in B stehenden *aller* neben *dekeine* in A hergestellt sein.

Ein Mangel der Ausgabe ist, dass die Florianer Bruchstücke (C) für die Textgestaltung fast gar nicht ausgenützt sind. Mindestens in all den Stellen, wo die Ueberlieferung in C mit einer der anderen Hss. stimmt (V. 651. 677. 832. 837. 862) musste sie auch in den Text gesetzt werden. Bechs und auch Pauls Ausgabe hatte hierin bereits den richtigen Weg eingeschlagen. Freilich muss man bedenken, dass Wackernagel selbst die Herausgabe nicht mehr erlebt hat; hätte er sie selbst veranstaltet, vielleicht würde er sich doch noch entschlossen haben, einen Teil der Lesarten von C und die Plusverse hinter 652 und 662 aufzunehmen (vgl. Toischers Vorrede).

An Emendationen enthält die Ausgabe gegenüber der früheren vom Jahre 1855 wenig Neues, und dies ist zum Teil nicht glücklich. Schon aus der ersten Ausgabe bekannt ist die Konjektur V. 225. 447 *hîbære* für *êrbære, manbære* A, *vriebære, verbære* B. Sie ist nicht zu billigen, da sie nicht die Entstehung der Korruptel erklärt: *hîbære* zu ändern wäre gar kein Grund gewesen. Die hsliche Ueberlieferung führt vielmehr, wie Scherer gesehen hat (s. Toischers Anmerkung zu V. 225), auf *vriebære* an beiden Stellen. Das Wort ist bisher aus mhd. Literatur nicht nachgewiesen. Seine Seltenheit erklärt die Aenderung in A an beiden Stellen und die von B an der zweiten. Zweifelhaft ist mir aber die Bedeutung des Wortes. Scherer und Toischer fassen es als 'heiratsfähig', 'reif zum Freien', aber ein mhd. Verbum *vrien* im Sinne von unserem 'Freien' = 'ein Mädchen heimführen' ist in der mhd. und ahd. Zeit für Oberdeutschland nicht nachweisbar. Das mitteldeutsche Substantivum *vrîe*, das bei Eilhart v. Oberge, Herbort v. Fritzlar und im Passional vorkommt (DWB 4, 105. Lexer 3, 513. Nachtr. S. 398; *vrien:* 3, 515. Nachtr. 398) kann ebensowenig beweisen als das erst aus dem bayrischen Volksmund der Gegenwart von Schmeller bezeugte 'die frey oder die freit'. Das Wort ist erst seit Luther in die gute hd. Schriftsprache eingedrungen, es war von Hause aus md. und nd. Ist es mithin unwahrscheinlich, dass Hartmann ein *vriebære* in der Bedeutung 'heiratsfähig' gebraucht habe, so erweist

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich dies aus näherer Betrachtung des Zusammenhangs der Stelle überhaupt als unmöglich.

Das Mädchen wird V. 303 ein Kind von acht Jahren genannt, ist also nach drei Jahren (V. 351) elf Jahre alt. Wenn nun auch durch Wackernagels Zusammenstellungen in der Anmerkung zu V. 225 bewiesen ist, dass im Mittelalter die Mädchen oft im Alter von zwölf Jahren heirateten und wenn auch als möglich zugegeben werden kann, dass ausnahmsweise bereits ein elfjähriges Mädchen zur Ehe schritt, wofür indes von W. kein Beispiel angeführt ist, so wird doch auch damals niemand ein Mädchen dieses Alters als *vollen* d. h. vollkommen heiratsfähig bezeichnet haben. Zum Ueberfluss besitzen wir ein ganz sicheres Zeugnis, wie der Dichter darüber dachte, in den Versen 747 ff. Dort nennt das Mädchen selbst als die Zeit, die sie voraussichtlich noch bei den Eltern unverheiratet zubringen werde, *zwei jâr oder drîu,* das gibt ein Alter von dreizehn oder vierzehn Jahren. Danach konnte Hartmann das Mädchen im Alter von elf Jahren noch nicht als *vollen* reif zur Heirat gelten.

Wichtiger aber ist etwas anderes, wodurch offenbar auch Haupt bewogen wurde, mit A die Lesart *êrbære* aufzunehmen. Welchen Sinn soll überhaupt die 'völlige Reife zur Ehe' für die Sage von der Heilung des Aussatzes haben? Der durchgehende Grundzug der Sage ist in allen Ueberlieferungen der: das Blut eines reinen, unbefleckten Menschen rettet den Kranken, sei es das Blut eines makellosen Kindes oder einer unberührten Jungfrau. Das *vriebære* muss also eine innere Eigenschaft des Mädchens ausdrücken: ich glaube seine freie Geburt. Die Unfreiheit wurde ja als ein Makel empfunden, das Blut eines unfreien Mädchens konnte unmöglich erlösende Kraft haben. Auf die freie Geburt des Mädchens legt der Dichter selbst grosses Gewicht: V. 269 *daz was ein frier bûman,* 775 *mîn gert ein frier bûman,* vor allem V. 1497, wo der arme Heinrich seinen Verwandten gegenüber, um die Heirat mit der Tochter des Bauern ihnen als möglich erscheinen zu lassen, betont *nû ist si frî als ich dâ bin.* In einzelnen Fassungen der Sage fällt auf die Abkunft der Person, deren Blut die Heilung bewirkt, besonderer Nachdruck: im Pentamerone kann 'der grosse Türk' nur geheilt werden, wenn er sich im Blute eines grossen Fürsten badet (Der arme Heinrich hg. von den Brüdern Grimm S. 178), in der Histoire de sainct greal muss die Jungfrau, mit deren Blut die Kranke gesalbt wird, nicht bloss in Willen und Werken rein, sondern zugleich Tochter eines Königs und einer Königin sein (ebenda 180). Ich schlage daher vor, V. 225 und 447 *vollen vrîbære* zu lesen, d. h. von völlig freiem Stande. Das Wort ist gebildet wie die nicht zahlreichen Zusammensetzungen von Adjektiven mit *bære,* die Grimm Gr. 2, 579, Weinhold Mhd. Gr.^{2} S. 292 anführen und die zum Teil gleichfalls ἅπαξ λεγόμενα sind.*) Der Schreiber von B hat

*) Julius Zacher emendierte, wie er mir im Anschluss an meine Besserung gesprächsweise mitteilte, *vollen êbære* (völlig 'ehereif' oder 'ehefähig'), wogegen die oben geäusserten Bedenken gleichfalls bestehen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Wort missverstanden und entstellt. V. 1453 ist mit A *hirât* zu lesen.

Auch die übrigen Konjekturen Wackernagels sind teils unnötig, wie z. B. V. 330 *dem kinde* (mit Bech), 352 *und ime gequelte*, wo mir auch Toischers Vorschlag Zweifel erregt. 436 *ich kan*, 563 *sehe*, 912 die Weglassung des allerdings entbehrlichen und oft von Hss. zugesetzten *er sprach*. 992 die Weglassung von *manige*, 1187 *in siner kemenâten* für *in einer k.*, was gerade echt mhd. ist, 1266 die Streichung von *meister*, teils sind die Besserungen nicht überzeugend, wie V. 1010 *tanzes* für *dankes*. Die letzte Stelle ist ganz verzweifelt und wird auch durch Toischers Aenderung nicht verständlich: das *si* kann sich nach dem vorhergehenden, wo ausdrücklich von des armen Heinrich Treue die Rede ist, unmöglich bloss auf den Meier und seine Familie beziehen. V. 870 ist aus der Ueberlieferung der drei Hss. durch eklektisches Verfahren eine Lesart gewonnen, die wenig befriedigt: *sich bedâhte ir güete* passt nicht auf das Benehmen der Eltern und ergibt sich auch streng genommen nicht aus dem Ueberlieferten. Man kann wegen der Lücke in C nicht mit Bestimmtheit eine Herstellung geben: ich würde lesen *sich bedâhte ir gmüete*.

Zu verwerfen ist auch die aus der ersten Ausgabe wiederkehrende Konjektur V. 1377 *als von zweinzec jâren* für *vor* der Hss. Wackernagel meint, dann müsste der arme Heinrich ja in die Kindheit zurückversetzt sein, er solle aber doch nur wieder so jung und frisch geworden sein, um heiraten zu können. Aber die Zeitangabe bezieht sich nicht auf eine wirkliche Verjüngung, sondern nur auf die wiedergewonnene Gesundheit: *er genas*, d. h. er wurde so rein wie vor zwanzig Jahren, wie als Kind. Schon im 2. Buch der Könige 5, 14 heisst es von Naeman, dessen Aussatz durch Waschung im Jordan geheilt wird, sein Fleisch ward rein 'wie das Fleisch eines jungen Knaben' (Grimm A. Heinr. S. 178), nach der Kaiserchronik wird Constantin durch die Taufe vom Aussatz befreit und rein wie ein neugeborener Knabe: *jâ wart im der lip sîn als ain niwe gebornez chindelîn* (243, 25 Diemer).

Trefflich scheint mir dagegen die Emendation von V. 1333 *swie vil si flêhe unde bete und ouch scheltens getete*. In der ersten Ausgabe las Wackernagel noch *flüeche*.

Eine Korruptel, die bisher von den Herausgebern und auch von Wackernagel übersehen worden ist, befindet sich nach meiner Ansicht V. 480 — 482:

ir ougen regen begôz
der slâfenden fuezе.
sus erwahte si diu süeze.
Dô si der trehene empfunden,
si erwahten und begunden usw.

Hier wird zweimal dasselbe gesagt: 'die Tränen des Mädchens wecken die Eltern' und 'als sie die Tränen bemerken, werden sie wach'. Noch einmal wach oder noch wacher? Es ist V. 482 zu lesen *si*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erschrahten: das Geräusch des Weinens weckt sie; dann, als sie sich ermuntern und über die Situation klar werden, erschrecken sie und fragen die Tochter nach dem Grunde ihrer Betrübnis.

Den Hauptwert des Buches macht der Kommentar aus, den ich nicht anstehe als mustergültig zu bezeichnen. Eine Fülle feiner Worterklärungen und Interpretationen, ein reicher Schatz von Parallelen aus den Dichtungen Hartmanns und der gesamten mhd. Literatur, in dem sich Wackernagels unvergleichliche Belesenheit kund tut, die eingehende Erklärung aller im Gedichte vorkommenden Realien und kulturhistorischen Beziehungen, alles dies gibt der Ausgabe die Bedeutung eines für den Anfänger ganz unschätzbaren Hilfsmittels zur Einführung in das Mhd.: aber auch der Fachmann wird aus dem Werk wirkliche vielseitige Belehrung schöpfen. Da Toischer in der sorgfältigsten Weise Berichtigungen, wo sie inzwischen nötig geworden waren, vorgenommen hat, wird nur wenig auszusetzen sein. Nicht billigen kann ich die Erklärung, welche zu V. 149 von *verswanc* gegeben wird. Das Bild eines verirrten Falken dünkt mich für das Herz, welches seinen hohen Flug verloren hat, wenig angemessen. Es dürfte mit Bech zu übersetzen sein 'hörte auf zu schwingen, verlor die Flugkraft'. Die Anmerkung zu V. 276: 'Gen. Dat. Fem. Sg. und Gen. Pl. *dirre* aus *disere:* Nom. Masc. Sg. aus *diser.* Ebenso *disse* und *ditze* aus *dises*' bedurfte einer Korrektur, vgl. Scherer zGDS² S. 493. Auch einige der vorgetragenen Etymologien sind veraltet und hätten beseitigt oder berichtigt werden müssen: V. 413 *darben τέρπειν*, V. 799 *billîch* aus *bildelîch.*

Wie in der ersten Ausgabe folgen auch in der neuen als Beigaben die beiden inhaltlich verwandten Prosastücke von S. Silvester aus Hermanns von Fritzlar Heiligenleben und Amicus und Amelius aus der Seele Trost. Auch sie sind begleitet von einer Einleitung, in welcher von der Sprache der zweiten Erzählung der mindestens unklare Ausdruck 'schwebende Mischmundart' gebraucht ist, sowie von erklärenden Anmerkungen.

Neu ist eine den Schluss bildende Abhandlung. Sie erörtert 1. die kulturgeschichtliche Grundlage des Hartmannschen Gedichtes: 'Aussatz und dessen Heilung in der Geschichte', mit reichem medizinischem durch Toischer noch ergänztem Material (S. 163—199), 2. Sage von der Heilung des Aussatzes durch unschuldiges Blut (S. 199—206), beide Abschnitte teilweise in Anlehnung an die Abhandlung der Brüder Grimm S. 160ff. 172ff. 183ff. 208ff. ihrer Ausgabe, 3. über die Sage vom a. Heinr. und Hartmanns Darstellung (S. 206—216). Wackernagel versucht darin eine ästhetische Würdigung des Gedichts, wobei dies nach meiner Meinung zu gut wegkommt. Gewiss ist Goethes 'physisch-ästhetischer Widerwille' unberechtigt. Das Pathologische des Stoffes ist mit keuschem Sinn ganz verhüllt. Aber für modernes Gefühl ungenügend motiviert ist der Entschluss des Mädchens sich zu opfern, und geradezu anstössig erscheinen einem natürlichen Geschmack die gottseligen Reden ihren Eltern und dem

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herrn gegenüber, die mehr im Munde eines ekstatischen Predigers als einer elfjährigen Bauerntochter am Platze sind. Der Dichter hilft sich im Sinne seiner theologisch gestimmten Zeit mit der Erklärung: der heilige Geist spricht aus ihr (V. 859 ff.). Wackernagel hat richtig gesehen, dass hier der Angelpunkt für die ästhetische Beurteilung des Werkes liegt und er meint, es sei Hartmann gelungen, auch hier an die Stelle einer geistlich-überirdischen Maschinerie, an die Stelle plötzlicher Inspiration und göttlicher Erleuchtung eine menschliche Motivierung zu setzen. Das Verlangen des Mädchens nach dem Himmel, dessen Freuden sie wie der weltverachtendste Asket den Eltern schildert, sei doch 'nicht der erste und eigentliche Anstoss zu ihrem Entschluss', sie habe den ersten Beweggrund nur vor sich selbst verborgen; sie habe nicht nur die Eltern, sondern sich selbst mit überreden wollen; der erste und natürliche Anstoss zu ihrer Tat sei vielmehr ihre irdische Liebe zu dem Herrn, der sie ja sein *gemahele,* seine Braut nenne. Sehr fein, leider nur überfein! Klar geworden ist sich Hartmann über dies Motiv sicherlich nicht, wenn es ihm vielleicht auch vorgeschwebt haben mag, rund und voll es herauszuarbeiten hat er nicht vermocht. Das Entscheidende bleibt doch immer die überspannte Frömmigkeit, die krankhafte Sehnsucht nach dem Himmel; die natürliche Neigung für den geliebten Herren zu schildern, dazu fand Hartmanns Kunst nicht die rechten Farben.*)

Halle a. S. im Februar 1886.

---

*) Heute halte ich Wackernagels Meinung über den Seelenzustand des Mädchens für richtig: meine Einwendungen dagegen waren verfehlt. Wunderschön hat Hartmanns Künstlergrösse gerade an seiner 'Gestaltung des sich opfernden Mädchens' der Dichter Rudolf Borchardt aufgezeigt im Nachwort zu seiner Erneuung des Armen Heinrich (München, Verlag der Bremer Presse 1925), S. 78—86. — Der Arme Heinrich war, glaube ich, ebenso eine künstlerische Abkehr von der Mode der höfischen Minnepoesie wie Walthers volksmässige Lieder der sogenannten niederen Minne.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eine Biographie Walthers.

Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide. von W. Wilmanns. Bonn, Weber, 1882.*) Anzeiger f. deutsches Altertum IX (1883), S. 339—360.

Die Waltherforschung hat allmählich einen Umfang gewonnen, dass wohl jedem ein Buch nur hoch erwünscht sein kann, welches wie das vorliegende die bisherigen Ergebnisse kritisch zusammenfasst, durch eigene Untersuchungen vermehrt und daraus ein lebendiges Bild des Dichters gestaltet, das dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntnis entspricht.

Was Wilmanns uns bietet ist die Frucht seiner weitgreifenden und eindringenden Vorarbeiten zu der zweiten Auflage seiner Waltherausgabe und zeigt, wie er in den 15 Jahren, seitdem im 13. Bande der Zs. sein bekannter Aufsatz Zu Walther von der Vogelweide erschien, unausgesetzt dem einmal erwählten Gegenstande die gleiche Teilnahme bewahrt, wie er alle einschlägigen Forschungen mit anhaltender Aufmerksamkeit begleitet hat, und welch reicher Gewinn aus dieser Treue nun ihm und uns allen erwachsen ist.

Das Buch wendet sich nicht bloss an die Zunft der Fachgelehrten: es will mit Recht auf weitere Kreise wirken. Ein ausführliches Vorwort bringt eine Geschichte der Wertschätzung, die Walther im Laufe der Zeiten zuteil geworden, bis auf das Tiroler Waltherfest im Jahre 1874, und gibt dann den Standpunkt an, von dem aus die neue Biographie unternommen sei: nicht von dem allzu hohen Tiecks, wo das Auge über das Naheliegende, Individuelle in ungemessene und unermessliche Weiten schweift, auch nicht von einem tendenziös politischen, sondern von dem nämlichen, auf welchen sich Uhland stellte, als er das Leben Walthers schrieb. Ob es dem Verf. in der Tat gelungen ist, sich durchweg auf diesem Standpunkt wahrhaft geschichtlicher (oder wie er sagt 'objektiver') Würdigung zu halten, das wird uns hernach beschäftigen.

Wilmanns hat seinen Stoff in fünf Kapitel verteilt. Das erste, die Einleitung (S. 1—38), versucht das literarische Leben, in welches Walther wirkend eingriff, nach Art und Umfang zu bestimmen. Der Verf. holt weit aus: er führt die Entwickelung der ritterlichen Kultur in Deutschland seit dem Ende des 11. Jhs. vor Augen, die Rivalität

*) Von mir rührte her auch die Anzeige im Literar. Zentralblatt 1882, Nr. 47.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Wort missverstanden und entstellt. V. 1453 ist mit A *hirât* zu lesen.

Auch die übrigen Konjekturen Wackernagels sind teils unnötig, wie z. B. V. 330 *dem kinde* (mit Bech), 352 *und ime gequelte,* wo mir auch Toischers Vorschlag Zweifel erregt, 436 *ich kan,* 563 *sehe,* 912 die Weglassung des allerdings entbehrlichen und oft von Hss. zugesetzten *er sprach,* 992 die Weglassung von *manige,* 1187 *in sîner kemenâten* für *in einer k.,* was gerade echt mhd. ist, 1266 die Streichung von *meister,* teils sind die Besserungen nicht überzeugend, wie V. 1010 *tanzes* für *dankes.* Die letzte Stelle ist ganz verzweifelt und wird auch durch Toischers Aenderung nicht verständlich: das *si* kann sich nach dem vorhergehenden, wo ausdrücklich von des armen Heinrich Treue die Rede ist, unmöglich bloss auf den Meier und seine Familie beziehen. V. 870 ist aus der Ueberlieferung der drei Hss. durch eklektisches Verfahren eine Lesart gewonnen, die wenig befriedigt: *sich bedâhte ir güete* passt nicht auf das Benehmen der Eltern und ergibt sich auch streng genommen nicht aus dem Ueberlieferten. Man kann wegen der Lücke in C nicht mit Bestimmtheit eine Herstellung geben: ich würde lesen *sich bedâhte ir gmüete.*

Zu verwerfen ist auch die aus der ersten Ausgabe wiederkehrende Konjektur V. 1377 *als von zweinzec jâren* für *vor* der Hss. Wackernagel meint, dann müsste der arme Heinrich ja in die Kindheit zurückversetzt sein, er solle aber doch nur wieder so jung und frisch geworden sein, um heiraten zu können. Aber die Zeitangabe bezieht sich nicht auf eine wirkliche Verjüngung, sondern nur auf die wiedergewonnene Gesundheit: *er genas,* d. h. er wurde so rein wie vor zwanzig Jahren, wie als Kind. Schon im 2. Buch der Könige 5, 14 heisst es von Naeman, dessen Aussatz durch Waschung im Jordan geheilt wird, sein Fleisch ward rein 'wie das Fleisch eines jungen Knaben' (Grimm A. Heinr. S. 178), nach der Kaiserchronik wird Constantin durch die Taufe vom Aussatz befreit und rein wie ein neugeborener Knabe: *jâ wart im der lîp sîn als ain niwe gebornez chindelîn* (243, 25 Diemer).

Trefflich scheint mir dagegen die Emendation von V. 1333 *swie vil si flêhe unde bete und ouch scheltens getete.* In der ersten Ausgabe las Wackernagel noch *flüeche.*

Eine Korruptel, die bisher von den Herausgebern und auch von Wackernagel übersehen worden ist, befindet sich nach meiner Ansicht V. 480 — 482:

ir ougen regen begôz
der slâfenden fuezc.
sus erwahte si diu süeze.
Dô si der trehene enpfunden,
si erwahten und begunden usw.

Hier wird zweimal dasselbe gesagt: 'die Tränen des Mädchens wecken die Eltern' und 'als sie die Tränen bemerken, werden sie wach'. Noch einmal wach oder noch wacher? Es ist V. 482 zu lesen *si*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erschrahten: das Geräusch des Weinens weckt sie; dann, als sie sich ermuntern und über die Situation klar werden, erschrecken sie und fragen die Tochter nach dem Grunde ihrer Betrübnis.

Den Hauptwert des Buches macht der Kommentar aus, den ich nicht anstehe als mustergültig zu bezeichnen. Eine Fülle feiner Worterklärungen und Interpretationen, ein reicher Schatz von Parallelen aus den Dichtungen Hartmanns und der gesamten mhd. Literatur, in dem sich Wackernagels unvergleichliche Belesenheit kund tut, die eingehende Erklärung aller im Gedichte vorkommenden Realien und kulturhistorischen Beziehungen, alles dies gibt der Ausgabe die Bedeutung eines für den Anfänger ganz unschätzbaren Hilfsmittels zur Einführung in das Mhd.: aber auch der Fachmann wird aus dem Werk wirkliche vielseitige Belehrung schöpfen. Da Toischer in der sorgfältigsten Weise Berichtigungen, wo sie inzwischen nötig geworden waren, vorgenommen hat, wird nur wenig auszusetzen sein. Nicht billigen kann ich die Erklärung, welche zu V. 149 von *verswanc* gegeben wird. Das Bild eines verirrten Falken dünkt mich für das Herz, welches seinen hohen Flug verloren hat, wenig angemessen. Es dürfte mit Bech zu übersetzen sein 'hörte auf zu schwingen, verlor die Flugkraft'. Die Anmerkung zu V. 276: 'Gen. Dat. Fem. Sg. und Gen. Pl. *dirre* aus *disere:* Nom. Masc. Sg. aus *diser.* Ebenso *disse* und *ditze* aus *dises*' bedurfte einer Korrektur, vgl. Scherer zGDS² S. 493. Auch einige der vorgetragenen Etymologien sind veraltet und hätten beseitigt oder berichtigt werden müssen: V. 413 *darben τέρπειν,* V. 799 *billich* aus *bildelich.*

Wie in der ersten Ausgabe folgen auch in der neuen als Beigaben die beiden inhaltlich verwandten Prosastücke von S. Silvester aus Hermanns von Fritzlar Heiligenleben und Amicus und Amelius aus der Seele Trost. Auch sie sind begleitet von einer Einleitung, in welcher von der Sprache der zweiten Erzählung der mindestens unklare Ausdruck 'schwebende Mischmundart' gebraucht ist, sowie von erklärenden Anmerkungen.

Neu ist eine den Schluss bildende Abhandlung. Sie erörtert 1. die kulturgeschichtliche Grundlage des Hartmannschen Gedichtes: 'Aussatz und dessen Heilung in der Geschichte', mit reichem medizinischem durch Toischer noch ergänztem Material (S. 163—199), 2. Sage von der Heilung des Aussatzes durch unschuldiges Blut (S. 199—206), beide Abschnitte teilweise in Anlehnung an die Abhandlung der Brüder Grimm S. 160ff. 172ff. 183ff. 208ff. ihrer Ausgabe, 3. über die Sage vom a. Heinr. und Hartmanns Darstellung (S. 206—216). Wackernagel versucht darin eine ästhetische Würdigung des Gedichts, wobei dies nach meiner Meinung zu gut wegkommt. Gewiss ist Goethes 'physisch-ästhetischer Widerwille' unberechtigt. Das Pathologische des Stoffes ist mit keuschem Sinn ganz verhüllt. Aber für modernes Gefühl ungenügend motiviert ist der Entschluss des Mädchens sich zu opfern, und geradezu anstössig erscheinen einem natürlichen Geschmack die gottseligen Reden ihren Eltern und dem

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwischen den dichtenden Klerikern und den Fahrenden wird kurz geschildert und dann ausführlicher dargelegt, wie diesem Gegensatz der ritterliche Stand ein Ende machte, indem er selbst die literarische Arbeit in die Hand nahm. Das ritterliche Leben wird seinem Wesen und seinen natürlichen Bedingungen nach in sozialer und ethischer Beziehung charakterisiert, und bereits hier tritt hervor was im ganzen Buch noch öfter sich geltend macht: W. hat eine geringe Meinung von der einheimischen deutschen Kultur, er traut der ritterlichen Gesellschaft, deren Barbarei er lebhaft und scharf hervorhebt, nichts Eignes zu von poetischer oder moralischer Bedeutung. Das geistige Wachstum der Zeit leitet er zum grössten Teil aus fremden Einflüssen her, namentlich aus romanischen; die schöpferische Tätigkeit erscheint ihm nur klein (S. 10 ff.). Mit dieser Auffassung geht er auch an die deutsche Minnepoesie und trägt über ihren Ursprung im Wesentlichen dasselbe vor wie Anzeiger VII 261—265, worauf ich an einer anderen Stelle eingehe (oben S. 243 ff.).

Es folgt eine Skizze des älteren Minnesangs sowie der Gnomik der Fahrenden vor Walther. Für Dietmar von Eist schliesst sich W. Scherers Darstellung in den Deutschen Studien an. Richtiger als Scherer sieht er meines Erachtens das Verhältnis von Dietmar 35, 16 zu Veldeke 67, 9 an: wenn ein Zusammenhang überhaupt anzunehmen ist, gab Veldeke die Anregung (S. 32. 295). Dagegen glaube ich nicht, dass Dietmar *torschen bi geligen* (40, 34. 41, 6) sein Vorbild habe in Parzivals Abenteuer mit der Jeschüte und seiner Enthaltsamkeit nach der Vermählung mit Kondwiramûrs (S. 32. 295). — Heinrich von Veldeke wird, wie mir scheint, zu hoch gestellt (S, 21); mich erinnert bei ihm nichts an Walther. Was in seiner Lyrik erfreut, kommt nicht auf seine Rechnung, es ist volkstümlichen Ursprungs. Er besingt Vogelsang und die blühenden Bäume, wie es der volkstümlichen Tradition entsprach, ohne dies Naturgefühl in wirkliche innere Beziehung zu seinem Herzen zu setzen. Einen 'harmlosen lustigen Menschen' (Scherer Literaturgeschichte 148) mag man ihn nennen, aber eine bedeutende Individualität zeigt er in seiner lyrischen Poesie so wenig wie in seiner übrigen. Seine Einwirkung auf den späteren Minnesang ist ganz gering.

Das zweite Kapitel (S. 39—155) schildert Walthers äusseres Leben. Sehr wichtig scheint mir, was Wilmanns über die gesellschaftliche Stellung des mittelalterlichen Dichters bemerkt, und ich freue mich, in den Grundgedanken dieselbe Ansicht bei ihm wieder zu finden, die ich in meinem Reinmar und Walther ausgeführt habe. Will man Walther gerecht beurteilen, so darf man ihn nicht messen mit dem Begriffe des modernen Dichters, wie er sich seit dem vorigen Jahrhundert ausgebildet hat. Er übt seine Kunst zum Lebensunterhalte im Dienste der Gesellschaft; seine Lieder sind 'weder lyrische Monologe, noch sind sie an ein so abstraktes Publikum gerichtet wie das unserer heutigen Schriftsteller'. Sie wurzeln und leben in dem persönlichen Verkehr des Sängers mit der Gesellschaft. Indes entwirft mir Walther

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

S. 46 von dem Brotneid und Schmarotzertum der fahrenden Sänger, wie Marner, Reinmar von Zweter, Rumezlant, ein zu schwarzes Bild, und dass die Anfänge dieser Richtung auch bei Walther erkennbar seien und sich in seiner Parodie Reinmars zeigten, glaube ich nicht. Wenig glücklich scheint mir auch die Beziehung, welche Wilmanns dem vielbesprochenen Liede *Owê hovelîchez singen* (64, 31) gibt. Es soll Walther hier die volkstümlichen Epen im Auge haben, 'die in einer der lyrischen Dichtung entlehnten Form zu einer Bedeutung erhoben wurden' (S. 47). Allein es ist nicht wahrscheinlich nach allem, was wir von Walthers Kunstrichtung wissen, dass er dem Volksepos so feindlich und mit Verachtung gegenüber gestanden habe, wenigstens lässt die Anspielung auf die Sage von Walther und Hildegunde in dem bekannten Liede eher auf das Gegenteil schliessen. Ob übrigens die Strophe der Volksepen der lyrischen Dichtung entlehnt war, ist durchaus zweifelhaft, auch das umgekehrte Verhältnis ist möglich. Walther wendet in seinem Liede *Owê war sint verswunden alliu miniu jâr* bekanntlich eine der Nibelungenstrophe nahe verwandte Form an; war jene also von vornherein eine epische Strophe, die aus dem Epos in die Lyrik kam, so hätten wir in diesem Liede ein anderes Zeugnis dafür, dass Walther zu dem Volksepos eher freundlich als feindlich sich verhielt. Die 'neue Bedeutung', zu der die Volksepen sich damals erhoben, bestand gerade darin, dass sie dem höfischen Geschmack angepasst wurden, wie die Geschichte der Bearbeitungen des Epos von der Nibelunge Not beweist. Wie konnte also Walther darin das Zeichen zunehmender, die höfische Poesie gefährdender Roheit erblicken, da ihm doch die Stoffe an sich gewiss kein Anstoss waren. Es muss mit dem unhöfischen Gesange, der von den *gebüren* gekommen, durchaus Lyrik gemeint sein. Ich denke die höfische Dorfpoesie.

Das äussere Leben Walthers führt Wilmanns nun so vor, dass zunächst des Dichters Verhältnis zu den Fürstenhöfen zur Darstellung kommt (S. 48—82): sein Aufenthalt in Oesterreich, Thüringen, Meissen, seine Beziehungen zu Ludwig von Bayern, Bernhard von Kärnten, dem Grafen von Katzenellenbogen, dem Patriarchen von Aquileja, dem Abt von Tegernsee. Von jedem Fürstenhof gibt Walther ein zusammenhängendes Bild; ohne Rücksicht auf die Unterbrechungen, welche dazwischen liegen, werden also z. B. alle Besuche in Oesterreich hintereinander erörtert. Darunter leidet die chronologische Klarheit und Uebersichtlichkeit. Anderseits ist aber auch nicht zu leugnen, dass W. durch seine Anordnung ein lebensvolleres, charakteristisches Gemälde der verschiedenen Höfe und ihrer literarischen und gesellschaftlichen Zustände gewinnt. Hätte er streng chronologisch geordnet und österreichische Sprüche mit thüringischen bunt wechseln lassen, so hätte man nur eine Menge vereinzelter Züge von verschiedenen Gesichtern vor sich gehabt und schwerlich vermocht, die eigentliche Physiognomie einer jeden Landschaft zu erkennen. Freilich tritt so weniger Walthers Person in den Vordergrund als die Umgebung, in

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der er lebte und dichtete, aber die naheliegende Gefahr, dass er am Ende zur blossen Staffage herabsank, hat W. glücklich vermieden.

Mit Recht tritt W. für die österreichische Heimat Walthers ein. Oesterreich ohne Frage war des Dichters Heimat, sofern man darunter den Ort versteht, wo er 'die bildsamen Jahre der Jugend verlebte, in denen der Geist Form und Richtung erhält' (S. 48), wo er die ruhigste, sorgenfreieste Zeit seines Lebens verbrachte. Dies Land wird ihm am meisten ans Herz gewachsen sein, auch ohne dass er gerade darin geboren ist; 84, 20 nennt er die österreichischen Fürsten die Heimischen. Zwingend folgt daraus nicht, dass er in Oesterreich geboren war, und wer Heimat und Geburtsland durchaus von einander scheiden will, den wird auch die hübsche Ueberlegung nicht überzeugen, die W. S. 59 anstellt, um Walther als einen Oesterreicher zu erweisen.

Den ersten Besuch Walthers in Thüringen, auf welchen der Spruch *Der in den ôren siech von ungesühte si* (20, 4) sich bezieht, bringt W. in Verbindung mit der Reise nach Magdeburg zum Weihnachtsfest des Jahres 1199, weil er im gleichen Tone ist wie der zur Feier desselben gedichtete (19, 5). Ich kann diese Motivierung, die er auch bei anderen Datierungen anwendet, nur billigen; kein Einsichtiger wird sich freilich einbilden, dass Sprüche desselben Tons unter allen Umständen in dieselbe Zeit gehören müssen. Walther hat — das ist wohl die übereinstimmende Meinung aller Kundigen — bisweilen gleichzeitig in zwei verschiedenen Spruchtönen gedichtet, und eine Frist, innerhalb welcher er einen älteren Ton wieder zu benutzen sich erlaubte, lässt sich auf Jahr und Tag auch nicht festsetzen. Aber verschroben ist es, deshalb nun gleich der Uebereinstimmung in der Strophenform jede Bedeutung für die Datierung zu entziehen und mit dem Aufgebot schwergerüsteter Dialektik und dem ganzen groben Geschütz unbestreitbarer Gemeinplätze einen Feind zu bekämpfen und natürlich zu vernichten, der gar nicht existiert, wie Beiträge 8, 161 ff. geschieht. Man darf durchaus einer Datierung vor einer anderen, an sich ebenso wahrscheinlichen den Vorzug geben, wenn dadurch ein Ton in engere Zeitgrenzen eingeschlossen wird. Niemand freilich wird eine so gewonnene Zeitbestimmung für absolut sicher halten. Aber was ist überhaupt völlig sicher auf diesem Gebiet[1], wo man mit verbundenen Augen umhertastet und froh sein

[1]) Freilich stösst man nicht selten auf die Meinung, als wäre gerade der Teil der geschichtlichen Wissenschaften objektiv sicher, welcher sich mit dem äusseren Geschehen abgibt und auf materielle Zeugnisse gründet, weil hier den subjektiven Erwägungen des Forschers der kleinste Spielraum gelassen. Indes auch in der Welt der Tatsachen, soweit sie der historisch gewordenen Vergangenheit angehört, ist eine verhältnismässig objektive Erkenntnis der Wahrheit nur in wenigen Fällen erreichbar. Was helfen noch so viele sicher bezeugte Tatsachen aus dem Leben einer Person, wenn uns gerade diejenigen unbekannt sind, welche jene erklären? Wie oft sind wir über die Schicksale Jemandes unterrichtet, von dessen Charakter alle Quellen schweigen? Objektiv sicher mag man die überlieferten Daten nennen, obwohl auch dagegen sich

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

muss, nur hier und da einen oder den anderen schwachen Halt zu finden? Wer hier vorwärts kommen will, kann sich nicht auf der wohl geebneten schnurgeraden Strasse des rein logischen Denkens halten, wo jeder Schritt fest vorgeschrieben und sichtbar ist: er muss auch Seitenwege einschlagen und vor Sprüngen sich nicht scheuen. Eins ist dabei freilich nicht zu entbehren: gesundes Gefühl und natürlicher Takt, welche zeigen, wohin man den Fuss setzen kann und wohin nicht. Wem diese Anlage fehlt, der ist in aller Wissenschaft übel beraten, aber er sollte nicht meinen, das was ihm selbst abgeht, sei auch allen anderen versagt.

Der Spruch 20, 4 ist also entweder kurz vor dem Weihnachtsfeste in Magdeburg am Hofe Philipps oder, wenn der Besuch in Thüringen von Magdeburg aus unternommen wurde, bald nachher vermutlich in Oesterreich zu Pfingsten 1200 vorgetragen.

Ein besonderer zweiter Abschnitt des zweiten Kapitels (S. 82 bis 155) handelt von Walthers Verhältnis zum Reich, von seiner politischen

---

manches einwenden lässt, aber sie zu sammeln macht noch keine Erkenntnis. Erkennen ist nicht konstatieren, Wissenschaft nicht wissen, Chronologie noch keine Geschichte. Je mehr Regesten, desto schwieriger die historische Erkenntnis. Wie unsicher und von wie geringem Werte sind die Schlüsse, welche man aus den äusseren Zeugnissen für die Geschichte des deutschen Minnesangs ziehen kann? Viele der sogenannten Identifizierungen unserer Dichter mit urkundlich bezeugten Männern gleichen Namens sind rein willkürlich und erheben sich nicht über die blosse Möglichkeit. Andere vielleicht sichrere, nützen gar nichts. Hätten wir nicht die Gedichte des Grafen von Neuenburg, die ihn in das 12. Jh. stellen, wer wollte entscheiden, ob er der Rudolf II (1158—1192 bezeugt) oder ein Späterer aus den Jahren 1225—1255 ist? Der gleiche Fall kommt im späteren Minnesang noch öfter vor, wo ein Dichtername mit mehreren urkundlich bezeugten Personen desselben Geschlechtes stimmt: nur genaue Untersuchung der Entwickelung des Stils und der poetischen Technik sowie der verwerteten Motive kann hier eine Entscheidung herbeiführen. Hat sich das Bild des Ulrich von Gutenburg als Dichter im Geringsten dadurch geändert, dass wir ihn jetzt als Elsässer 1170 nachweisen können, während Haupt ihn im Klettgau suchte? Unsere Kenntnis von der inneren Entwicklung des Minnesangs, von seiner eigentlichen Geschichte, worauf es doch allein ankommt, wird bei der dürftigen Beschaffenheit unserer urkundlichen Zeugnisse über Privatpersonen, sollten auch noch so viele neue Urkunden aufgefunden werden, nicht mehr wesentlich sich ändern oder vermehren. Was haben selbst die 127 neuen Urkunden, die Wackernell in seinem Hugo von Montfort benutzt, Wissenswertes gebracht? Haben sie im Mindesten für das Verständnis des Dichters neue Gesichtspuokte eröffnet? Wer nicht zu den Anbetern des 'Materials' gehört, dem wird es ungeheuer gleichgültig sein, dass Hugo 1386 Hannsen Müller belehnt, dass er am 7. Januar 1387 dem Niklas Schenk einen Hof überlässt, was man nun alles nebst anderen ähnlich interessanten objektiv sicheren Tatsachen haarklein erfährt. Ich bin der letzte, der solche Entdeckungen überhaupt verschmäht, bloss weil sie selten Früchte bringen, aber man sollte ihren Wert nicht zu hoch anschlagen. Ich zweifle nicht, mancher wird gerade darin seine Befriedigung finden und alle Lieder der Minnesänger und alle literarhistorischen Monographien mit Freuden hingeben für nackte Urkundenauszüge, die ja so 'positive Ergebnisse' bieten, er wird in jedem ausgegrabenen urkundlichen Zeugnis einen grossen Schatz sehen, wir anderen wollen uns aber doch die Freiheit wahren, diese Schätze unter Umständen für das zu halten, was sie oft sind: Regenwürmer.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Poesie im Dienste der drei Könige Philipp, Otto und Friedrich, seinen Beziehungen zu Könige Heinrich. Mit Glück zieht hier W. überall die gleichzeitigen historischen Quellen heran und verwebt sie mit der biographischen Darstellung. Von den drei Herrschern gibt er scharfgezeichnete Charakterbilder, die immer freilich in etwas dunkler Beleuchtung gehalten sind. Und die persönlichen Verbindungen des Dichters mit ihnen treten klar hervor. Die Datierungen der einzelnen Sprüche treffen im ganzen auch hier das Richtige, und aus der Menge geäusserter Vermutungen hat W. mit gutem Blick die verhältnismässig wahrscheinlichsten ausgewählt. Alle fremden Forschungen, die nur irgendeinen Wert haben, sind berücksichtigt und in den Anmerkungen sehr sorgfältig verzeichnet. Das Buch wird dadurch zu einem wirklichen Kompendium der gesamten Waltherliteratur, und Niemand, der von diesen Dingen etwas versteht, wird so hochmütig sein, dass er nicht hierfür dem Verf. aufrichtig dankte und aus seinem Fleisse Nutzen zöge. Dieses Lob bleibt bestehen, auch wenn man vielleicht findet, er habe im Streben nach unbefangenem und gerechtem Urteil des Guten ein wenig zu viel getan bei der Anführung fremder Ansichten. Mir persönlich ist diese Vollständigkeit ganz erwünscht, aber viele Leser werden anders denken und hätten vielleicht auf manche unglückliche Behauptung Menzels, Wackernells, Nageles gern verzichtet. Denn nur die Irrtümer, welche in irgendeiner Weise sich fruchtbar und anregend erwiesen haben, dürfen Anspruch erheben, aufs neue fixiert zu werden.

Im Einzelnen freilich wird man nicht mit allen Beziehungen, die W. den Gedichten gibt, einverstanden sein. Das erwartet er gewiss auch selbst nicht. Alle Zweifel, die sich fast bei jedem Versuch einstellen, einen Spruch genau nach Zeit und Ort seiner Entstehung sowie nach seiner Veranlassung zu bestimmen, völlig befriedigend zu lösen kann niemals gelingen.

Ich greife als Beispiel Walthers Verhältnis zu Leopold heraus. Es soll sich nach W. so gestaltet haben: 1198 hat er den Fürsten durch 8, 28 beleidigt, indem er diesen Spruch in einer 'Maiversammlung österreichischer Landherren' vortrug und damit zur Krönung Philipps aufforderte (9, 15), zu einer Zeit, als Leopold der staufischen Sache noch abgeneigt war. Dass er dies gewesen sei, kann W. zwar nicht beweisen, aber es sei schon von anderen aus anderen Gründen vermutet (S. 88). Ist schon diese Kombination in hohem Masse gesucht, so wird man sich trotz aller Hochachtung vor dem Scharfsinn des Verf.s einer leisen Verwunderung nicht erwehren können, wenn man sieht, wie derselbe sein schwankendes Gebäude zu stützen unternimmt. Seine Ansicht über den Spruch, meint er, werde dadurch bestätigt, dass eben in dieser Zeit der Sänger die Schuld auf sich lud, die der Herzog ihm lange nicht vergab. Wir wissen zwar nicht, wo Walther 8, 28 vortrug, aber es kann in Oesterreich geschehen sein. Wir wissen auch nicht, was die alte Schuld war, deren er 26, 1 gedenkt, wir wissen auch nicht — falls er überhaupt seine Schuld

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

meint — wann er sich dieselbe zugezogen, aber möglicherweise war es im Jahre 1198, deshalb wollen wir beides mit einander kombinieren! Dieser Schluss hat keine Kraft, das dürfte einleuchten: nur wenn es einigermaassen sicher wäre, dass die alte Schuld ins Frühjahr 1198 fällt (sie kann viel älter sein), und dass die Aufforderung, Philipp den Waisen aufzusetzen, in Oesterreich stattgefunden, wäre er überzeugend. *Mir ist verspart der sælden tor* (20, 31) betrachtet W. dann als die Bitte, mit der Walther den erzürnten Leopold wieder zu gewinnen suchte, sie soll aus dem Jahr 1200 sein, also der Zeit der Schwertleite Leopolds. Den Dank für eine danach erhaltene Gabe bringe 25, 26 *(Ob iemen spreche, der nû lebe)*. Kurz vor dem 'Scheltlied', das W. aus 11 Strophen des Wiener Hoftons konstruiert und dessen Zeit durch die 21, 31 erwähnte Sonnenfinsternis vom 27. November 1201 bestimmt wird, bat er, wie W. meint, in dem Spruch von den drei Sorgen (84, 1) um dauernde Aufnahme. Als sie ihm versagt wurde, hat er sich mit jenem Scheltliede gerächt und von Wien verabschiedet. Das ist alles sehr leicht über den Haufen zu werfen: z. B. steht gar nicht fest, dass 20, 31 älter ist als 25, 26 und auf welche Hoffeste sich überhaupt beide Sprüche beziehen. 84, 1 kann aus viel späterer Zeit sein.

W. erklärt sich gegen die Auffassung, welche Walther seit dem Jahre 1198 als einen Heimatlosen ansieht. Die Besuche der vielen Fürstenhöfe seien eben nur Besuche, das Domizil des Dichters sei Oesterreich gewesen, jedesfalls bis zum Jahre 1220 (S. 59). Ich vermag nicht beizustimmen. Walther ist sehr viel gewandert, weit mehr als wir ihm nachrechnen können; dass er bis zur Seine und Mur, bis zum Po und zur Trave gekommen, würden wir nicht einmal vermuten, wenn er es nicht selbst ausdrücklich sagte. Der Spruch auf den Nürnberger Hoftag (84, 14) wird allerdings wohl in Oesterreich vorgetragen sein, aber daraus folgt nicht, dass Walther damals (1224) noch seinen 'festen Wohnsitz' dort gehabt habe (S. 62. 120). Er kann recht wohl einen vorübergehenden Besuch in Oesterreich gemacht haben, wenn er sich auch von dem fahrenden Volke scheidet. — Warum der scherzhafte Tadel gegen das Treiben am Thüringer Hof ein Beweis für die höhere Gesittung der süddeutschen Heimat Walthers sein soll (S. 68), kann ich nicht einsehen.

Sehr ansprechend finde ich die Datierung von 31, 33. 32, 7. 34, 34: sie können sehr gut 1219 am Hofe des Patriarchen zu Aquileja gedichtet sein. Dann ist *der biderbe patriarke* aber nicht Wolfger, sondern Berthold von Andechs-Meran (S. 57. 81). — Auch die Datierung der zum Kreuzzug mahnenden Sprüche des Ottentons (12, 6. 28) halte ich für richtig, obwohl Bedenken, die auch W. andeutet, zurückbleiben (S. 107).

Das dritte Kapitel des Buchs (S. 156 – 252) ist das wertvollste und gelungenste, an dem man ungeteilte Freude empfinden muss. W. hat, wie wir sehen, weniger das Interesse für das Privatleben Walthers geleitet als das für sein Verhältnis zur Gesellschaft.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unter der Ueberschrift 'Gedanken und Auschauungen' sucht er uns die Bedingungen für das poetische Wirken Walthers zu zeigen: den Geschmack und die Bildung des Publikums und die Kunstübung der Vorgänger und Zeitgenossen. Nach allgemeinen ethischen Kategorien geordnet, wird der Inhalt von Walthers Dichtungen vorgeführt. Wir erhalten so eine Uebersicht über die objektiven Elemente seiner Poesie, die nicht sowohl aus seiner individuellen Begabung fliessen, nicht das Spiegelbild des eigenen Lebens sind, als ihren Grund haben in dem Zusammenhang mit der guten Gesellschaft, in der Rücksicht auf ihre Teilnahme. Ein Dichter, der so allgemeinen Beifall fand wie Walther, musste auch nach Herz und Sinn seiner Zeit sein, er musste was sie dachte und empfand wiedergeben; nur so konnte die allgemeine Gunst sich ihm zuwenden, nur so er eine weitreichende politische Wirksamkeit entfalten. Ob er mit Bewusstsein danach trachtete, sich in Einklang zu setzen mit seinem Publikum, oder ob er ihn als rechtes Kind seiner Zeit von selbst fand, ist gleichgültig: man ist, meint W., berechtigt seine Lieder als den Spiegel seiner Zeit anzusehen.

Es gibt ohne Frage auch andere Gesichtspunkte, von denen man Walthers Dichtung darstellen kann. Das weiss natürlich auch W. sehr gut. Er hat mit Absicht versucht, von allen anderen möglichen abzusehen und diesen einen Gesichtspunkt, den auch ich in meinen Untersuchungen über Reinmar und Walther stark hervorgehoben hatte, konsequent festzuhalten. Nicht bloss Walthers Person will er uns schildern, sondern den Dichter inmitten seiner Umgebung, nicht bloss als neu schaffenden Künstler, sondern als Erben historischer Ueberlieferung, nicht als freies Individuum, sondern als Glied einer geschlossenen Gesellschaft. Er bestreitet dem Vergleich, der die Poesie als einen unmittelbaren Spiegel des Lebens bezeichnet, nicht seine Bedeutung (S. XVIII), aber er weiss, dass alle Poesie nicht durch einfache direkte Spiegelung zu Stande kommt, sondern durch wiederholte Spiegelungen oder, wie er mit einem anderen Bilde sagt, dass man sie als ein Kaleidoskop ansehen könne, welches der eine aus der Hand des anderen empfängt. 'Eine mässige Kraft genügt, das Instrument zu drehen und neue Bilder erscheinen zu lassen; geübte Hände wissen die Steinchen zu teilen und sorgfältig abzuschleifen; selbständige Geister fügen Neues hinzu' (S. XVIII).

Diese Steinchen, welche das Kaleidoskop des älteren Minnesangs umfasst, werden im dritten Kapitel nach Art und Form gesondert auseinander gelegt, und es zeigt sich deutlich, wie gross der Gesichtskreis Walthers ist, wie ihm in Wahrheit 'die Natur die Gabe verliehen, in die Schachte des Lebens selbst hinab zu steigen und neues Gestein zu brechen.'

W. hat den Vorwurf vorausgesehen, dass er durch seine Darstellungsweise das lebendige Kunstwerk zerfasere (S. XVII), und wirklich ist das bereits mit ebensoviel Geschmacklosigkeit als Mangel an Sachkenntnis ausgesprochen worden. Walthers Gedichte sind freilich in W.s drittem Kapitel zerstückelt, aber aus diesen Zerlegungen baut

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich ein neues lebendiges Bild auf, das für die Erkenntnis der Entwicklung unseres Volkes von Wert ist.

Manchem wäre vielleicht eine ästhetische oder biographische Betrachtungsweise willkommener gewesen, aber auf alle Fälle muss man W. Dank wissen, dass er einmal so scharf den einen Gesichtspunkt auf Walther angewendet hat. Der spröde leicht zerfallende Stoff ist durchaus bewältigt, und die einzelnen Bausteine zu einem neuen organischen Ganzen verbunden. Die Titel der grösseren Abschnitte sind: Minne. Poesie und Leben; Natur; persönliche Angelegenheiten; Religion; Ethik; Politik. Schon daraus ersieht man, wie weit die Grenzen dieses Kapitels gesteckt sind. In den ungemein reichhaltigen Anmerkungen sind mit einem Fleisse und einer Gewissenhaftigkeit, die das höchste Lob verdienen, Walthers Vorgänger einer gleichen Betrachtung unterworfen. Eigene und fremde Forschungen kommen dem Verf. dabei zugute. Auch die lateinische Literatur des Mittelalters und vereinzelt die romanische wird in fruchtbarer Weise verwertet. Die Kulturgeschichte kann aus diesem Kapitel unmittelbar Nutzen ziehen.

Das vierte Kapitel (S. 253—287) beschäftigt sich mit der Entwickelung des Dichters. Hatte das Vorhergehende die Bedingungen für das Gewordene dargelegt, so zeigt dieses die Stufen des allmählichen Werdens. W. verzichtet darauf, aus dem Leben und Lieben des Dichters eine chronologische Reihenfolge seiner Werke zu gewinnen, er hofft nur von einer Untersuchung, die sich auf seine Kunstentwickelung richtet, einigen Aufschluss. Er trifft darin mit der Ansicht zusammen, die ich vertreten habe, und für mich hat seine Zustimmung hohen Wert. Er glaubt, ein neues Mittel gefunden zu haben, mit dessen Hilfe sich das Ziel sicherer erreichen lasse. Er meint wahrzunehmen, dass die Lieder öfters sich zu längeren Vorträgen zusammenschliessen und einige dieser Vorträge sich sogar noch in ihrer ursprünglichen Anordnung erhalten hätten. Drei Liederzyklen schält er heraus und sucht an ihnen das künstlerische Wachstum Walthers deutlich zu machen. Jeder derselben bezeichnet einen neuen Abschnitt in der Entwickelung des Dichters. Die Entscheidung bringt die gänzliche Abkehr von der einseitigen Liebesdichtung streng höfischen Stils, wie sie Reinmar und Hausen geübt hatten. Recht ansprechend vermutet W., dass auch äussere Anregung dabei wirksam gewesen sei: die natürlichere, realistischere Poesie in Thüringen. Veldeke, Morungen,[2]) Wolfram hatten sich gleichmässig von der schattenhaften

[2]) W. glaubt (S. 298 Anm. 10), ich hätte Morung. 127, 18 und 139, 16 in meinem Reinm. und Walth. S. 46 'missverstanden'. Der Sänger wolle nichts sagen, als dass sein Lied in vieler Munde lebt. Die erste Stelle habe ich allerdings mit Bedacht anders erklärt, obwohl ich wusste, dass auch W.s Auffassung möglich ist. Wer anders soll Morungens Lieder vor der Dame (*klaget ir* 127, 18), an die sie gerichtet waren, vorgetragen haben als Sänger? Bedeutende Minnesänger, namentlich die vorwaltherischen, die ja, soviel wir wissen, ihre Kunst als vornehme Liebhaber, nicht zum Unterhalt trieben, pflegten selbstgedichtete Lieder zu singen, also werden es Spielleute getan

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reflexionspoesie frei gehalten und waren der sinnlichen Darstellung treu geblieben. Wenn 49, 12 *(Ich sanc hie vor den frowen umbe ir blôzen gruoz)* auf 56, 29 anspielt, also das Lied *Ir sult sprechen willekomen* älter ist, so muss 49, 12 nach dem Abschied von Oesterreich und nachdem Walther bereits einmal dorthin zurückgekehrt war, also wahrscheinlich zu einer Zeit, als er bereits in Thüringen gewesen war, gedichtet sein. Damals wird aber wohl auch die Strophe 48, 12 des gleichen Tons entstanden sein, worin er Vorwürfe zurückweist, die ihm gemacht waren, weil er sich von der einseitigen höfischen Liebespoesie losgesagt und seine Dichtung ernsteren Gegenständen gewidmet hatte (Reinm. und Walth 152. Wilmanns S. 277f.). Das Verhältnis Walthers zu Reinmar erscheint W. mit Recht nicht eigentlich als das eines Schülers. Die beiden Dichter, meint er, standen einander im Wege und seien Nebenbuhler gewesen. Walther habe zuerst eine Schule der Rhetorik und Verstandesarbeit durchgemacht, dann lernte er im Wetteifer mit Reinmars Kunst die Beobachtung und Darlegung der Empfindung (S. 271). Zu meiner Freude stellt sich hier W. völlig auf denselben Standpunkt, den ich in meinen Untersuchungen über diesen Gegenstand eingenommen habe (Reinm. und Walth. S. 6f.).

Den Fortschritt in Walthers Kunst bringt W. zur Anschauung, indem er die Lieder mit einander vergleicht, welche dieselben Themata behandeln. Ohne Frage ist dies der einzig richtige Weg, der zu einem klaren Bilde des dichterischen Könnens führt, und er sollte von aller literarhistorischer Forschung, welche Dichter zu charakterisieren bemüht ist, eingeschlagen werden. Auch W. leitet er zu mancher fruchtbaren Erkenntnis, wenngleich eine wirklich erschöpfende und völlig treffende Charakteristik, die ganz scharf das Neue, das Walther in die deutsche Lyrik gebracht, bezeichnete und auf seinen Ursprung untersuchte, namentlich die Quellen für die volksmässigen Züge seiner Dichtung aufdeckte, nach wie vor noch zu wünschen bleibt. Immerhin sehen wir nun wohl ziemlich klar, was er gelernt und ererbt hat von Vorgängern und Zeitgenossen. Aber worin er schöpferisch war, das liesse sich noch bestimmter und greifbarer vor Augen stellen.

Schon aus vorstehender Uebersicht ist zu entnehmen, wie erfreulich und fördernd dies neue Leben Walthers ist. W. ist keiner der schwebenden Fragen ausgewichen: überall hat er sich seine eigene Meinung auf Grund selbständiger Forschung gebildet. Fremde Unter-

---

haben. — Die zweite Stelle verstehe ich wahrscheinlich ganz ebenso wie W., der doch gewiss auch 139, 14 Lachmanns Konjektur annimmt. In meinem Buche S. 46 lese ich allerdings mit Erstaunen die Erklärung: 'hier ist wohl nur gemeint, dass die, welche seine Lieder singen, ihn wegen seines Kummers bemitleiden werden.' Das Richtige ist natürlich 'beneiden' [eingesetzt im obigen Neudruck]. Ich glaube zwar nicht, dass ich jemals *erbunnen* die Bedeutung 'bemitleiden' beigelegt habe, aber da ich traurige Erfahrungen gemacht habe und deshalb nicht sicher bin, ob alle diesen Glauben teilen werden, will ich mich nicht mit einem Druck- oder Schreibfehler entschuldigen, sondern das volle Odium eines 'Missverständnisses' auf mich nehmen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

suchungen benützt er mit der grössten Gewissenhaftigkeit und ihre Ergebnisse, wo sie nur irgend wahrscheinlich sind, sucht er sorgfältig zu verwerten. Jenen Skeptizismus, der im Gefühl der eigenen Impotenz an allem nörgelt und in einen förmlichen Fanatismus des Unglaubens ausartet . . . trifft man bei W. nicht. Er übt an den Leistungen anderer mit wohltuender Ruhe gesunde Kritik, frei von aller Querköpfigkeit und Verbissenheit. Des Stoffes ist er ganz Herr, und die Darstellung durchweg klar. Dank werden es ihm alle Leser wissen, dass er den einheitlichen Genuss des Buches nicht gestört hat durch unterbrechende Anmerkungen. Diese sind alle am Ende knapp und übersichtlich vereinigt.

Natürlich schliesst das Lob, welches ich zu spenden habe, nicht aus, dass ich gegen vieles in W.s Buch Widerspruch erheben muss. Und das will ich noch näher bezeichnen.

In einem prinzipiellen Widerspruch befinde ich mich mit der Auffassung, die W. von dem Verhältnis des Minnesangs zur erlebten Wirklichkeit hat. Ich selbst habe betont, dass die rein biographische Untersuchung bei den Liedern Walthers wenig sicheren Gewinn bringt. Aus ihnen des Dichters Liebesleben rekonstruieren zu wollen ist meiner Meinung nach ein unerreichbares Ziel. Fruchtbarer erwies sich mir die Betrachtung, welche die künstlerische Entwickelung des Dichters ins Auge fasst und danach eine zeitliche Ordnung seiner Lieder versucht. Nur so wird die Bedeutung Walthers in der Geschichte der deutschen Lyrik erkennbar, nur so lässt sich übersehen, welche Gattungen des Minnesangs er übernahm, weiter bildete, welche er umänderte oder neu schuf, von welchen er sich fern hielt, welchen Kreisen des Publikums er sich zuwandte. Aber darin liegt durchaus kein Anlass, zu bezweifeln, dass Walthers Lieder, wenigstens die aus der Zeit seiner Selbständigkeit, wo er den Einfluss der Reinmarschen und Hausenschen Poesie überwunden hatte, Ausdruck wirklicher Erlebnisse sind. Oft gewiss Ausdruck gegenwärtiger Erfahrungen, aber oft auch vergangener. Das Gefühl, welches er darstellt, kann an anderen beobachtet sein, dann ist es miterlebt, mitempfunden, jedesfalls immer wirklich, niemals ersonnen oder gemacht. Bei den übrigen Minnesängern sind Unterschiede wahrzunehmen: von den bedeutenden, wirklichen Dichtern unter ihnen gilt das Gleiche wie von Walther, also namentlich von Morungen, am wenigsten von Reinmar, von Rudolf v. Neuenburg.

W. ist anderer Ansicht: er neigt dazu, auch den älteren Minnesang als künstliche Arbeit zu betrachten, in der viel mehr Erdachtes und Gemachtes als wirklich Erlebtes, viel mehr Nachgesprochenes und Nachgefühltes als Selbstempfundenes stecke, und selbst seine Auffassung Walthers wird von dieser Neigung berührt.

W. glaubt zwar, dass die Minnesänger ihre Lieder vielfach chronologisch angeordnet haben, und dass diese Ordnung sich noch aus unserer Ueberlieferung wieder herstellen lasse. Aber den inhaltlichen Zusammenhang, der sich innerhalb solcher Liederbücher zeigt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und der Müllenhoff, Scherer und andere dazu geführt hat, aus ihnen kleine Liebesromane mit Verwickelung, Lösung und förmlichem Abschluss zu konstruieren, erklärt er ganz anders. Er sieht in diesen Liederbüchern eine planmässig erfundene Liebesgeschichte: die Lieder sind von vornherein, eins mit Bezug auf das andere, gedichtet, also gleichzeitig oder kurz nacheinander entstanden, es sind Liederzyklen, nicht Sammlungen zu verschiedenen Zeiten gedichteter Lieder. Der sachliche Zusammenhang, wo er zwischen den einzelnen Liedern zu erkennen ist, beruht nach W. nicht auf der Einheit des zu Grunde liegenden Liebesverhältnisses, sondern ist ein rein poetischer, vom Dichter mit klarer Absicht gemachter.

Wäre das richtig, so müsste natürlich über die Lebensstellung der Minnesänger ganz anders als bisher geurteilt werden, ihr Dichten müsste durchaus Beruf, ausschliesslich der Unterhaltung des Publikums angepasst gewesen sein. Und W. glaubt das auch in der Tat. Er führt einen neuen Begriff in die Literaturgeschichte des 12. Jhs. ein und spricht von 'Hofdichtern', ein Ausdruck, den Dies von einigen Troubadours, über deren Lebensumstände wir so viel genauer unterrichtet sind, gebraucht. Morungen, meint W., 'bekleidete vielleicht die Stelle eines Hofdichters bei dem Markgrafen Dietrich von Meissen' (S. 23). Und ebenso von Reinmar: 'Der Herzog Leopold V. hatte den besten Sänger des Elsasses für seinen Hof engagiert' (S. 53); weil Walthers Spruch von den drei Sorgen (84, 1) im selben Tone wie der Nachruf auf Reinmar gedichtet ist, vermutet W., dass 'der Tod des Nebenbuhlers in Walther die Hoffnung geweckt habe, jetzt an seine Stelle zu treten' (S. 55f.). In Thüringen soll Walther getrachtet haben, an die Stelle Morungens gesetzt zu werden, dessen beste Lebenszeit damals schon vorüber war (S. 74). Aber alles dies scheint mir ganz willkürliche Konstruktion, die durch keine bezeugte Tatsache gestützt wird. Warum Reinmar nach Oesterreich kam, und wie fest seine Beziehungen zum Herzog waren, wissen wir nicht, und es scheint mir nutzlos, über Dinge, die ganz im Dunkeln liegen, irgend etwas zu vermuten. Alle Minnesänger vor Walther, die wir kennen, haben sich, soviel wir wissen, in gesicherter Lebenslage befunden, fast alle gehören nachweislich vornehmen Geschlechtern an. Sie werden die Minnedichtung also nicht um des Lohnes willen, sondern aus Liebhaberei geübt haben (s. Reinmar und Walther 131). Warum soll es mit Reinmar anders gewesen sein? In ihm den ersten berufsmässigen Ausüber des Minnesangs zu erblicken und ihn in dieser Beziehung für einen Vorgänger Walthers auszugeben, wie neulich ein Herausgeber Walthers getan hat, ist ein Einfall, der jedes wirklichen Grundes entbehrt. Ueberboten wird er freilich durch einen zweiten desselben Urhebers, dass 'als Folge dieser Stellung' in Reinmars Poesie 'eine gewisse Annäherung an die Poesie der Spielleute' sich gewahren lasse, oder wie es Beitr. 8, 180 noch bestimmter heisst: 'Ganze Strophen und mehrstrophige Lieder ... sich mit der Spielmannslyrik berühren.' Auch Morungen war wohl ein angesehener Mann aus hohem Adel: die Ur-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kunde Dietrichs von Meissen spricht von den *alta vitae suae merita.* Damit sind kaum bloss poetische Leistungen gemeint, die wurden weder so hoch geachtet (vgl. W. S. 41f.) noch so leicht mit einem Jahrgehalt belohnt, zumal seine Dichtung keine politische war. Wenn er auf diese Jahresrente zu verzichten in der Lage war, so muss er ein ansehnliches Vermögen besessen haben, das er sich schwerlich erst als Berufsdichter erworben hat. Von dem Kürenberger sagt W.: wir **glauben** einen fahrenden Ritter vor uns zu sehen, der von Burg zu Burg, von Hof zu Hof ziehend seine Lieder ertönen liess' (S. 29). Dieser Glaube verträgt sich aber nicht mit genauerer Erkenntnis. Und ebensowenig ist es überzeugend, wenn W. ganz ohne Beweis von Dietmar von Eist äussert: 'der Dichter selbst, der wohl kein Sprössling des alten Adelsgeschlechtes war und wie der Kürenberger die Kunst als Beruf getrieben haben mag' (S. 31).

Wenn ich mir die von W. konstruierten Liedervorträge näher ansehe, finde ich so recht deutlich das Unwahrscheinliche seines Verfahrens.

Zunächst bei dem **Anonymus** des ältestzn Spervogeltons, den W. mit Simrock und anderen nach 26, 21 Heriger nennt.[3]) W. fasst verschiedene seiner Strophen zu Liedern zusammen. Zwei fünfstrophige: MF 25, 13—26, 21 und 28, 13—29, 12, ein vierstrophiges: 26, 20—27, 12, und ein dreistrophiges: 30, 13—33 (S. 33f.). Wer aber unter einem Liede nicht blosse Anreihung selbständiger Strophen versteht, die nur einen äusserlichen Zusammenhang und jedesmal einen anderen haben, oft auch nur durch die Aufnahme desselben Wortes gebunden sind, sondern von einem mehrstrophigen Liede wirkliche Einheit der **Komposition** verlangt, so dass die einzelnen Teile alle zusammen sich auf das Ganze beziehen und unter einander nach sichtbaren Gesetzen der künstlerischen Oekonomie gegliedert sind, der wird an diese Lieder des Anonymus nicht recht glauben. Höchstens 28, 20—33 könnte man sich als ein Lied gefallen lassen lassen: dafür würde auch die Responsion am Anfang und in der Schlusszeile sprechen, wenn nicht auch die folgende selbständige Strophe einen ähnlichen Schluss (*alsô reine* 29, 5) hätte.*)

Die Strophen Spervogels[4]) 20, 1—21, 4 sollen nach W. ein Vortrag mehrerer mit einander verbundener Spielleute sein (S. 299).

---

[3]) Die Namenfrage vermag ich nicht zu entscheiden. Der Ausdruck in 26, 21 bleibt auffallend gezwungen, sowohl wenn man die Verse wie Simrock erklärt, als wenn man Haupt folgt.

*) Ich bin bald nachher auf Grund umfassender Untersuchung des ganzen Problems der Strophenverkettung und Liedereinheit, insbesondere an der Hand einer genauen Ermittlung der Responsionen, Reim- und Wortwiederholungen, Körner zu einem Ergebnis gelangt, das W.s Auffassung ganz nahe steht und das auch für die Beurteilung der Zusatzstrophen in den Redaktionen B und C des Nibelungenlieds fruchtbar ist.

[4]) Dieser Dichter ist nach W.s Meinung viel jünger als man gewöhnlich annimmt. 'Seine Poesie enthält nichts was zwänge, ihn schon in das 12. Jh. zu setzen' (S. 35). Aber dem Charakter der Spruchpoesie des 13. Jhs. ist er

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dafür liesse sich höchstens das Zitat *alse min geselle Spervogel sanc* anführen. Im Einzelnen ist W.s Erklärung dieser Strophen wunderlich, schon die von 20, 1, besonders aber die der vierten Strophe (20, 25): *Ez zimt wol helden daz si frô nâch leide sîn* soll 'ein gemeinsam gesungenes Trostlied der Unbelohnten' sein und die Verse *dar umbe suln wir niht verzagen: ez wirt noch baz versuochet* umschreibt er mit 'hiernach kanns von Neuem losgehen'. Ich finde in den Strophen kein Anzeichen für derartig unverfrorenen Bettlerhumor. — MF 27, 34—28, 12. 26, 13 sollen auf einen Streit fahrender Leute coram publico zur Unterhaltung der Zuhörer gehen. Mir auch nicht glaublich.

Aus dem Wiener Hofton Walthers schält W. einen neunstrophigen Vortrag als Spottlied beim Abschied von Wien heraus (S. 454 ff.). Auf Grund der handschriftlichen Ueberlieferung stellt W. die ursprüngliche Reihenfolge der Strophen her: 21, 10. 21, 25. 22, 3. 20, 16. 22, 18. 22, 33. 23, 11—24, 17, und sucht nachzuweisen, dass diese vom Dichter von vornherein beabsichtigt gewesen, dass, obwohl im Allgemeinen jeder Spruch ein kleines Ganze für sich bilde, sie doch auf zusammenhängenden Vortrag berechnet wären. Der Ausfahrtssegen (24, 18) und die Strophe, 'in der er dem freudlosen Wiener Hof Valet sagt' (24, 33 *Der hof ze Wiene sprach ze mir*),[5]) sollten vorangehen. Die letzte Strophe schliesst mit *owé*, die darauf folgende erste des Scheltliedes (21, 10) nimmt es im Anfang auf. Nicht zu diesem Vortrage gehören die übrigen Strophen des Tones. Dass diese Konstruktion hinfällig ist habe ich bereits oben (S. 303 f.) bemerkt.

Auch 7 Strophen (33, 1—34, 33) des zweiten Ottentons, glaubt W., seien nicht vereinzelt und selbständig ans Licht getreten, sondern Glieder eines oder mehrerer Vorträge. Die drei in AC überlieferten Strophen nebst der vierten nur in C erhaltenen (33, 1. 34, 4. 24. 14) sollen sich gut zusammenfügen und ebenso die drei in B überlieferten (33, 11. 21. 31); als Einleitung für die letzteren eigne sich vortrefflich der Spruch 31, 13 *Ich hân gemerket* (S. 317 f.).

Dieselbe Hypothese wendet nun W. auch auf die Lieder Walthers an. Lieder verschiedener Töne verbindet er zu Zyklen.

Einen solchen Liederzyklus soll die Pariser Hs. in den Strophen C 65—76. 82—103 bieten, und diese Gruppe sei der Anfang von Walthers Minnedichtung. Dass in diesen Liedern die ältesten Erzeugnisse Walthers vorliegen, war auch schon von mir erkannt und leidet wohl keinen Zweifel. Aber dass man ein Recht habe, sie so zu einem Vortrage zusammenzuschliessen, will mir nicht in den Sinn. Die handschriftliche Ueberlieferung kann hier wenig ins Gewicht fallen, da sie aus der einzigen Pariser Hs. besteht, und die planmässige An-

doch noch ganz fern und von dem Fortschritt, der durch Walther in dieser Gattung gemacht war, hat er noch nichts. Auch die Strophenform ist altertümlich. Ich bleibe daher bei der bisherigen Zeitbestimmung.

[5]) Uebrigens legt W. diesen Sinn in die Strophe hinein. Sie erträgt auch ganz andere Auffassung.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lage, die 'fast systematische Behandlung', welche das ganze Gebiet des Minnewerbens umfassen soll, vermag ich nicht anzuerkennen. Und auch andere Leser der Auseinandersetzungen W.s werden den Eindruck erhalten, dass hier mit Zwang und Gewalt Zusammenhänge und Verbindungen zwischen den einzelnen Liedern herausgefunden sind, an die weder Walther noch einer seiner Hörer denken konnte. Aber mag man selbst in einem und dem anderen Falle eine Art sachlichen Zusammenhangs zugeben, nimmermehr hat W. bewiesen, dass diese Liedergruppe nicht erst nachträglich aus einzelnen Liedern zusammengestellt sein könne, sei es von einem Sammler oder dem Dichter selbst.

Noch übler steht es um den zweiten Zyklus, wo die Ueberlieferung W. im Stich lässt: in keiner Hs. sind die Lieder in der Folge erhalten, die er ihnen geben will. Der Zusammenhang geht nicht darüber hinaus, dass ein Lied ein Wort aus dem vorangehenden in ganz freier Weise wieder aufnimmt. Weit näher liegt es hier, das Walten des Sammlers, der mehr mit dem Auge als dem Sinn ordnete und nach Stichworten sich richtete, anzuerkennen, als auf planmässige Anlage des Dichters zu schliessen. Wie seltsam unkünstlerisch müsste diese Anlage gewesen sein, da sie selbst durch die scharfsinnigsten Interpretationskunststücke sich kaum fasslich machen lässt.

Der dritte Vortrag umfasst die Lieder 42, 15. 45, 37. 43, 9. 46, 32. 47, 16. 47, 36. 49, 25. 50, 19 und vielleicht 69, 1. 40, 19. 72, 31, also den Kern der alten Sammlung BC und stimmt in der Hauptsache zur Ordnung der Handschriften.

Mich dünkt, W.'s Hypothese hat etwas Beklemmendes. Einer grossen Zahl der schönsten Lieder Walthers wird ihr freies Dasein genommen, Luft und Licht zu eigener Entfaltung und Wirkung entzogen. Dafür werden sie mit harter Hand zusammengebunden, eins drückt das andere, keines hat seinen rechten Platz, und jedes verliert Frische und Duft seines persönlichen Lebens. Wie arm erscheint nun Walthers Kunst! Nicht mehr ist er der bewegliche Dichter, dem ein Lied von den Lippen fliegt, wenn der Augenblick ihn hinreisst, sondern ein grübelnder Rechner. Nicht das Herz ist es, das zu Worte kommt, sondern der systematisch ordnende Verstand. Denn die einzelnen Lieder sind nun Teile eines kompliziert gegliederten grösseren Ganzen, das allgemeine und persönliche Fragen, Erfahrungen verschiedenster Zeiten, verarbeitet; nicht mehr haben sie ihren Anlass im Moment. Und doch muss das natürliche lyrische Lied, soll es nicht verdorren, wurzeln in einem Punkte, in einer Empfindung, in einem Augenblick.

Mein Urteil über diese Vorträge Walthers kann danach nicht mehr zweifelhaft sein. Lieder verschiedener Töne mögen bisweilen in einem Zyklus vorgetragen sein, aber dass sie von vornherein eins mit Beziehung auf das andere gedichtet seien, um einen planmässig angelegten Zyklus zu bilden, dafür hat W. auch nicht den

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schatten eines Beweises gebracht,[6]) und es ist auch an sich nicht glaublich.*)

W. bezeichnet im Vorwort objektive Würdigung des Dichters als das Ziel seiner Biographie. Ohne Zweifel hat er ernsthaft danach getrachtet: das muss ihm jeder Leser seines Buches bezeugen. Aber es ist, als wäre er über das Ziel hinausgekommen und hätte im eifrigen Streben nach Gerechtigkeit doch den richtigen Standpunkt dann und wann verloren. Die Neigung, den Gegenstand seiner Forschung nicht über Verdienst zu erheben, führt ihn dazu, dass er ihn zu niedrig stellt, und aus Scheu, zu warme, zu glänzende Beleuchtung ihm zu gewähren, rückt er ihn bisweilen in zu tiefes Dunkel.

Alle Unbefangenen wird freuen, dass jede kulturkämpferische Tendenz dem Buche fern geblieben ist, aber schwerlich dürften sie einverstanden sein damit, wie W. den Kampf Walthers gegen das Papsttum darstellt. Innocenz beurteilt W. sehr günstig (S. 91 ff. 101. 114 f.), ich weiss nicht, wie weit die historischen Zeugnisse dazu berechtigen, indes man lässt sich das gerne gefallen. Aber wer könnte ruhig bleiben bei dem Urteil, das er über Walthers Papstsprüche fällt? Walther habe darin nichts anderes gesagt als was Innocenz selbst beklagt und gerügt habe, der Dichter treffe wirkliche Gebrechen, aber der Papst hätte sie selbst anerkannt und das in der grossen Kirchenversammlung in Rom ein Jahr vor seinem Tode ausgesprochen: 'der Papst sprach so in einer Versammlung von Geistlichen, Walther rief seinen Spruch hinaus in die erregte Menge, der Papst straft die Uebeln und sucht die Gebrechen der Kirche zu heilen; der Dichter will ihre Autorität ruinieren; der Papst ist bemüht für das Wohl der Menschheit, der Dichter kennt nur den Parteizweck' (S. 115). Von dieser Auffassung ists gar nicht mehr so weit bis zu den ultramontanen Anschuldigungen Luthers, dass die von ihm ins Werk gesetzte Reformation die Mutter aller Revolutionen sei und für alles untergraben der Autorität bis auf unsere Tage hin, für Kommunismus, Nihilismus und Sozialdemokratie verantwortlich zu machen!

Noch einmal wird W. im Streben, völlig unparteiisch zu sein, gegen den Dichter ungerecht. Es handelt sich um den Spruch *Hêr keiser sît ir willekomen* (11, 30). Damit begrüsst Walther den 1212 aus Italien heimkehrenden Otto und versichert ihn der Treue der deutschen Fürsten, insbesondere des Markgrafen Dietrich von Meißen, während dieser kurz vorher Teil genommen hatte an einer Verschwörung gegen Otto und, trotzdem er mit diesem auf dem Reichstag zu Frankfurt

[6]) Für Reinmar will er nachweisen (S. 451 f.), dass die beiden in AC nebeneinander überlieferten Töne 165. 10 und 166, 16 zusammen ein Ganzes bilden. Ich finde keinen Zusammenhang, und Walthers Zitat in seinem Nachruf scheint mir noch immer sicher zu bezeugen, dass die zitierte Strophe, welche *rede* genannt wird, entweder ein selbständiges Lied oder der Anfang eines Liedes gewesen ist.

*) Neuerdings hat die Frage der Liederzyklen und Liedervorträge Carl v. Kraus wieder aufgenommen in höchst scharfsinnigen und genau beobachtenden Untersuchungen über gedankliche und formale Strophenverbindung.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einen neuen Vertrag abschloss, schon im nächsten Jahre wieder von ihm abfiel. W. äussert sich über das Verhalten Walthers so: 'Dem Sänger blieben die auf Ottos Sturz hinzielenden Verhandlungen der Fürsten nicht fremd; sie veranlassten ihn 1212 für Dietrichs unwandelbare Treue falsches Zeugnis abzulegen' (S. 75). Walther wäre damals dem Markgrafen bereits verpflichtet gewesen und hätte die Absicht und Aufgabe gehabt, das Misstrauen des Kaisers gegen den Meissner zu beschwichtigen (S. 109). Aber hier hat W. ein verurteilendes Verdikt gefällt, ohne dass der Tatbestand genügend aufgeklärt ist. Wir wissen nicht, wie weit Dietrich an den hochverräterischen Unternehmungen sich beteiligt hatte: es ist nicht einmal sicher, dass er auf der ersten Fürstenversammlung in Naumburg erschien, von der wichtigeren zu Nürnberg, auf welcher der entscheidende Schritt geschah und die Wahl Friedrichs beschlossen wurde, hielt er sich fern. Vielleicht hatte er also schon aus freien Stücken sich zurückgezogen und seine Gesinnung geändert. Aber wenn er auch sein doppelzüngiges Spiel fortsetzte, warum soll Walther es durchschaut, geschützt und durch seine Dichtung wissentlich verdeckt haben? Schwerlich war er in die Geheimnisse des Markgrafen eingeweiht. Warum soll er nicht, als er den Markgrafen einen Engel an Treue nannte, wirklich von dessen Aufrichtigkeit und Zuverlässigkeit überzeugt gewesen sein und in gutem Glauben so gesprochen haben? Den Mund nahm er wohl etwas voll und allzu leichtgläubig mag man ihn schelten, aber dass er die verräterischen Gesinnungen Dietrichs in ihrem ganzen Umfange gekannt habe, müsste erst bewiesen werden. Ohne dass die klar erkennbaren Tatsachen dazu zwingen, haben wir kein Recht, ihm 'falsches Zeugnis' vorzuwerfen: selbst der strengste Richter müsste zum mindesten auf Freisprechung wegen mangelnder Beweise erkennen. Walther hatte ein erregbares Temperament, erlag leicht momentanen Eindrücken und gab sich seinen Stimmungen rasch und ohne Rücksicht hin, ruhig erwägende Kritik war ihm nicht gegeben. So konnte er in Selbsttäuschung sich übereilen: aber dass er mit Bewusstsein und aus Eigennutz gelogen, kann ich nicht glauben.

Es ist, als ergriffe W. zuweilen die Besorgnis, irgend welchen Illusionen zu verfallen, und trübte das seinen Blick. Das deutsche Mittelalter wird heute Niemand mehr als Ideal hinstellen wollen und von allen Uebertreibungen und Beschönigungen der Romantiker sind wir frei. Aber sonderbar ist es, wie W. nach der entgegengesetzten Seite das rechte Maß verliert. Er hat eine gewisse Abneigung, der einheimischen deutschen Kultur grössere selbständige Bedeutung zuzugestehen. Die Poesie der Spielleute soll den Keim einer höheren selbständigen Entwickelnng nicht in sich getragen haben (S. 4). Beweisen nicht Walther und Wolfram das Gegenteil? Die Behandlung gnomischer Stoffe in bestimmt ausgeprägten sangesmässigen Strophen soll nicht älter sein als die Entwickelung der Liebespoesie, die nach W. um die Mitte des 12. Jhs. anhebt (S. 35), woraus folgt, dass die Spielleute für diese Gattung der Poesie die strophische Abfassung erst

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von der höfischen, nach fremden Mustern gebildeten Lyrik gelernt haben. Wenn auch mancherlei von der deutschen Literatur im Zeitalter der Karolinger zu Grunde gegangen sei, so könne doch diese und überhaupt literarisches Interesse damals grosse Ausdehnung und weite Verbreitung nicht gehabt haben (S. 289). Es soll im 12. Jahrh. keine selbständige volksmässige Musik gegeben haben, sondern diese von der geistlichen Kunstmusik abhängig gewesen sein (Anzeiger VII 266 f. Leben 254. 294 A. 39). Wie unsere modernen Tonarten aufkommen und die kirchlichen verdrängen konnten, scheint mir bei dieser Annahme unerklärlich zu sein. Die deutschen Lieder der Carmina Burana sollen Nachahmungen der lateinischen sein, denen sie angehängt sind [1]) (S. 448 A. 3). Eine selbständige volksmässige Liebeslyrik soll es nicht gegeben haben. Die Roheit der ritterlichen Kreise hebt W. wiederholt mit Nachdruck und fast mit Verachtung hervor. Er beruft sich auf Heinrich von Melk dafür, dass 'Frauen zu notzüchtigen und Männer zu erschlagen ihr Ruhm, ihr Ideal' gewesen (S. 7 f.), und bedenkt nicht, dass die Satire aller Zeiten der unglaubwürdigste Zeuge für die wahren Zustände eines Volkes ist, wenn sie auch leider mit Vorliebe kritiklos

[1]) Ich will bei dieser Gelegenheit den Standpunkt, welchen ich in der von Martin angeregten Frage einnehme, noch einmal bezeichnen, um etwaigen Missverständnissen zu begegnen. Für unerwiesen halte ich nur, dass die deutschen Anhänge der 42 lateinischen Lieder der CB, die Martin Zs. 20, 48 ff. besprochen, Nachahmungen seien. Unwahrscheinlich ist dies Verhältnis namentlich in den Fällen, wo eine einzelne Strophe aus einem mehrstrophischem Gedichte eines deutschen Minnesängers an das lateinische Lied gefügt ist. Bei Martins und W.s Ansicht kann man sich als den Zweck der deutschen Strophen einzig denken, dass ältere beliebte Melodien lateinischer Lieder durch Unterlegung deutscher Worte den Laien zugänglich und geniessbar gemacht werden sollten. Aber dann begreife ich nicht, welche Absicht der Sammler verfolgt hat. Dachte er an ein deutsch redendes Publikum von Laien, warum waren ihm die lateinischen Lieder die Hauptsache, die er voranstellte, während er von den deutschen öfters nur Fragmente, herausgerissene Strophen längerer Gedichte mitteilte? Nachahmung ist doch immer eine Art Anpassung von etwas Altem an neue veränderte Verhältnisse, an einen neuen Geschmack, eine Modernisierung. Es liegt in der Natur der Sache, dass da hinter dem Neuen das Alte zurückstehen, dass man jenes mit Liebe und Sorgfalt, dieses nur nachlässig und vergesslich aufbewahren wird. Also müsste man gerade erwarten, dass auf die deutschen neuen Texte, welche die Melodien in weiteren Kreisen am Leben erhalten sollten, das Hauptgewicht gefallen wäre. Dass der Sammler aber für ein Klerikerpublikum hätte sorgen wollen, ist, wenn man Martins und W.s Auffassung teilt, unglaublich. Denn was gingen ihn dann überhaupt die verächtlichen deutschen Nachbildungen weltlicher Dichter an? Sein Publikum konnte ja die Melodien zu den ihm verständlichen weit kunstvolleren lateinischen Originaltexten singen. Was brauchte es dazu deutsche Worte? Was konnte es sich überhaupt um diese kümmern? Die dritte Möglichkeit, dass die Sammlung für Laien und Kleriker zugleich bestimmt war, ist ausgeschlossen: denn sonst wären deutsche und lateinische Texte gleichmässiger berücksichtigt worden. Lateinische Dichtung, vielleicht auch die Vagantenpoesie, mag auf die deutsche Lyrik immerhin in dieser oder jener Hinsicht eingewirkt haben. Aber eine solche Einwirkung lässt sich jedesfalls an den 42 Liedern der CB nicht erweisen und aus ihrer Betrachtung nicht folgern, 'der deutsche Minnegesang, wenigstens der kunstmässige habe sich nach einem lateinischen gebildet' (Zs. 20, 46).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei kulturgeschichtlichen Darstellungen als Quelle benutzt zu werden pflegt. Es ist als wollte man, unsere sittlichen Zustände zu schildern, sich auf die Gerichtszeitung, auf die Mitteilungen der Reporter beschränken und, weil diese meist von Mördern und Dieben und Betrügern erzählen, unsere ganze Gesellschaft zu Verbrechern stempeln. W. spricht gelegentlich von der ungeregelten Freigebigkeit 'halbbarbarischer Männer' (S. 40), von den 'Balgereien, welche die edlen Sänger aufführten, um das Publikum zu unterhalten und sich nachher in den Gewinn zu teilen' (S. 46); die deutschen Königswahlen nach dem Tode Heinrichs schildert er mit scharfem Hohn: 'die unverhüllte Habgier auf der einen Seite (bei den Fürsten), das eitle Prunken auf der anderen (bei Philipp), Zeichen gleicher Barbarei' (S. 86). Besonders betont er, wie nackter brutaler Egoismus die politischen Verhältnisse der Zeit bestimmt hätte, wie die Fürsten insgesamt nur den niedrigsten Trieben der Selbstsucht gefolgt wären. 'Habgier und Ländersucht trieb die nächsten Verwandten in rohem Waffenstreit gegen einander, eins der widerwärtigsten Symptome ungesitteter Wildheit, wie sie in diesen Zeiten noch so oft begegnen' (S. 73). Noch? Ich denke, das war niemals anders, auch in dem wegen seiner schönen Menschlichkeit so hoch gepriesenen Hellas und in dem aufgeklärten Zeitalter des 18. und 19. Jahrhunderts. Waren darum auch diese Zeiten noch in 'ungesitteter Wildheit' befangen? Und ohne den 'rohen Waffenstreit' kommen wir auch heute noch nicht aus, man kann nicht einmal sagen, in der Art ihn auszufechten sei grössere Menschlichkeit zu erkennen. Vollends im alten Griechenland, in dem vielbewunderten Zeitalter des Perikles! Kann man sich ärgere Greuel, rohere Gewalttaten vorstellen als sie in dem peloponnesischen Kriege von den kultivierten Griechen, die Athener allen voran, begangen wurden, nicht etwa gegen fremde verhasste Völker, sondern gegen die Genossen des eigenen Stammes, gegen wehrlose Frauen und Kinder? Ist es nicht eine scheussliche Roheit, wenn in der Ilias die Achäer den Leichnam Hektors, an den, als er lebte, sie sich nicht gewagt hatten, der im tapferen Kampfe für Haus und Herd gefallen war, durch Lanzenstiche unter niedrigen Scherzreden schänden (22, 371ff.)? Hat aber dieser Barbareien wegen schon ein Verständiger die hohe Kultur des griechischen Volkes geläugnet? Und wie war es denn bestellt mit den sittlichen Zuständen im mittelalterlichen Frankreich, woher aller Fortschritt in Bildung und Kunst nach dem 'barbarischen' Deutschland, wie W. meint, gekommen ist?

Es ist eben sehr bedenklich, den Bildungszustand eines Volkes in ethischer und intellektueller Beziehung nach einzelnen Handlungen, einzelnen Vorgängen zu beurteilen. Natürlich fällt mir nicht ein, die dunklen Flecken im geistigen Leben des Mittelalters zu bestreiten oder zu bemänteln. Aber ich sehe nicht ein, warum sie W. so geflissentlich hervorkehrt, als gäbe es in unserer Zeit keine Schatten. Ich würde das billigen, wenn irgendwie Anzeichen dafür sprächen, dass gegenwärtig in der deutschen Nation eine Ueberschätzung des Mittelalters sich geltend machte oder auch nur drohte. Indes, das Gegenteil scheint

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mir stattzufinden. Das Mittelalter ist dem grossen Publikum der Gebildeten, wenn mich nicht alles täuscht, noch immer die finstere Zeit des Faustrechts, der Feudalgewalt, der Ketzergerichte und neuerdings der Judenverfolgungen. Weiter pflegt man im Allgemeinen wenig von ihm zu wissen. Von hervorragender Stelle wurde uns noch jüngst in feierlicher Rektoratsrede nebst anderem auch verkündet, dass 'das christliche Mittelalter die Zeit tiefer Erniedrigung der Menschheit' sei.*) Einer kenntnislosen tonangebenden Presse ist es zu danken, dass Jacob Grimms Klage über die ungerechten Angriffe auf die deutsche Vorzeit, die in der Vorrede zur ersten Auflage seiner Rechtsaltertümer (S. xv Anm.) voll gerechten Ingrimms aussprach, noch immer zeitgemäss ist. Die deutsche Philologie ist seitdem eine grosse Wissenschaft geworden und hat der Jünger viele und bedeutende gewonnen. Aber hat sich auch in gleichem Verhältnis ihr Publikum vermehrt, hat sie noch die lebendige Fühlung mit dem Herzen der Nation? Hat sie im Kreise der übrigen Wissenschaften, zumal neben der stolzen älteren Schwester, der 'klassischen' Philologie, den Rang und die Achtung sich erobert, die ihr gebüren? Mir als einem der Jüngsten unter den Fachgenossen steht es nicht zu, darauf zu antworten. Ich will statt aller Antwort eine Geschichte erzählen.

Als ich, noch ein junges unreifes Studentlein, im Sommer 1877 nach Bonn kam, besuchte ich auch, wie natürlich, einen damals noch lebenden ausgezeichneten klassischen Philologen, der sich um die Erkenntnis der griechischen Philosophie grosse Verdienste erworben hat.**) Wie er hörte, dass ich den Vorsatz hätte, Germanist zu werden und eine Vorlesung über Walther von der Vogelweide sowie deutsche Literaturgeschichte des 18. Jhs. bei Wilmanns zu hören, zog er ein bedenkliches Gesicht und redete mir freundschaftlich und eifrig von diesem Studium ab. Die Germanistik, versicherte er mit dem ihm eigenen Pathos, sei gar keine Wissenschaft, sie habe keine Zukunft, in 10 Jahren würde alles mittelalterliche Zeug ediert sein und dann sei es mit der Herrlichkeit aus. Der Prophet ist inzwischen gestorben, mehr als 5 Jahre, die Hälfte der ausgesetzten Frist, sind verstrichen. Im vergangenen Jahre sind die mittelhochdeutschen Klassiker aus den preussischen Gymnasien vertrieben worden, ein gleiches Schicksal dürfte ihnen in Oesterreich bevorstehen. Ist das der Anfang vom Ende? Ich bleibe wieder die Antwort schuldig: denn ich möchte nicht gerne bitter werden.

Berlin, den 16. Februar 1883.

---

*) Emil Du Bois-Reymond, 'Goethe und kein Ende', am 15. Oktober 1882 gehaltene Berliner Rektoratsrede (Reden. Erste Folge, Leipzig Veit & Co. 1886), S. 429.

**) Jacob Bernays: ein Gelehrter ersten Ranges von universeller Bildung, der mir ein väterliches Wohlwollen bewies.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zum zweiten Reichsspruch Walthers von der Vogelweide.

Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1902, 24. Juli, S. 897—903.

Das älteste datierbare Gedicht Walthers von der Vogelweide, den berühmten Zuruf an das deutsche Volk, dem Staufer Philipp von Schwaben die Königskrone aufzusetzen und dadurch dem Bürgerkrieg ein Ende zu machen, Recht und Ordnung wieder herzustellen, habe ich im ersten Bande meiner neuen biographischen Forschungen über den Dichter [Walther von der Vogelweide, Erster Teil, Leipzig, Duncker und Humblot 1900, S. 139—260] genauer und abweichend von der herrschenden Auffassung zu fixieren gesucht. Während es bisher als eine persönliche, private Kundgebung des Dichters galt, die fern vom königlichen Hof entstanden sein sollte, glaube ich bewiesen zu haben, dass es unmittelbar aus dem Schoße der staufischen Reichspolitik, aus der Anschauungssphäre der Reichskanzlei und der obersten Reichshofbeamten, der Reichsministerialen, hervorgegangen ist. Es bietet den offiziösen publizistischen Ausdruck des staufischen Imperialismus und muss am Hofe Philipps, im Kreise der Führer dieser Hofpartei, angeregt und verfasst worden sein.*)

Dies scheint mir sicher. Weniger unbedingt überzeugend lässt sich die Zeit der Entstehung festlegen. Ich habe mich bemüht zu zeigen, dass der Spruch nicht schon, wie man bisher annahm, im Frühling, im März, sondern erst zu Ende des Juni 1198 gedichtet sei. Auch dem Widerspruch gegenüber, den vor kurzem Wilmanns in Bezug auf diese neue Datierung erhoben hat, muss ich bei ihr verharren. Aber es liegt nicht in meiner Absicht, an dieser Stelle die Gründe, die mich dazu bestimmen, im Einzelnen zu entwickeln. Schon der eine scheint mir allerdings durchschlagend zu sein: Walther konnte bei der Strenge, mit der man im Mittelalter den Vorgang und die

*) Vgl. mein Buch 'Walther von der Vogelweide', Leipzig, Duncker und Humblot 1900, 1. Bd., S. 44f. 187ff. 218ff. 240ff. 246f. 251ff. 314ff.; meinen Aufsatz 'Der mythische und der geschichtliche Walther', Deutsche Rundschau 1902 Oktober, November S. 55—58. 61—65. 238. 241f. (wiederabgedruckt: 'Vorspiel, Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes', Halle a. S., M. Niemeyer, 1925, I 1 S. 357—361. 363f. 366—371. 373f. 377f.; mein Buch 'Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit' (Vom Mittelalter zur Reformation II 1), 2. Hälfte, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1928, S. 374.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wirkung und staatsrechtliche Bedeutung der Königs**wahl** von der Königs**krönung** unterschied, unmöglich rufen: „Krönt Philipp mit der Krone, die den Waisen enthält, die zum kaiserlichen Imperium designiert!“, wenn der staufische Kandidat noch nicht einmal zum König **gewählt** war. Und er vermochte das ganz besonders nicht im März des Jahres 1198, wo ja gerade nach menschlicher Voraussicht die Krönung auf die Wahl gar nicht sofort folgen **konnte**, da der dazu berufene Metropolitan, der Erzbischof Konrad von Mainz, in Palästina weilte, die beiden andern nächst ihm zur Krönung legitimierten rheinischen Erzbischöfe aber die Führer der Gegenpartei waren.

Indessen nicht hierauf will ich eingehen. Ich will vielmehr eine folgenschwere irrtümliche Interpretation des Schlusses jenes Gedichts beseitigen, die alle Waltherforscher und leider auch ich noch in meiner Biographie sich haben zu Schulden kommen lassen. Ich meine die Verse:

bekêrâ dich, bekêre:
die cirkel sint ze hêre,
die armen künege dringent dich.
Philippe setze den weisen ûf,
und heiz si treten hinder sich.

Die „deutsche Zunge“ soll umkehren, sie soll aus der Erniedrigung ihrer Unordnung sich aufrichten. Die Zirkel sind zu hehr, und die armen Könige dringen auf Deutschland ein. Ausführlich habe ich nachgewiesen, dass diese armen Könige nicht die fürstlichen Thronprätendenten vom März 1198, nicht Herzog Berthold von Zähringen und Herzog Bernhard von Sachsen sein können, sondern dass vielmehr im Sinne der staufischen Doktrin des kaiserlichen Weltimperiums und nach der Terminologie[1]) der staufischen Reichskanzlei die **ausländischen** Könige, die Könige von England, Frankreich, Dänemark, die sogenannten *reguli* oder *reges provinciales* gemeint sind.

Was aber bedeuten die Zirkel? Alle Interpreten antworteten bisher einstimmig: die deutschen Fürsten, die Träger der Fürstenkrone, des goldenen Zirkels. Und Wilmanns schloss daraus: unmöglich kann ein solcher Angriff gegen die deutschen Fürsten vor einem Fürsten oder gar einem Publikum von Fürsten vorgetragen worden sein. Ich

[1]) Diese kann ich jetzt auch aus einem der Reichskanzlei entstammenden offiziösen, mit amtlichem Material gearbeiteten Schriftstück belegen: aus dem Bericht, den der kaiserliche Kaplan und Notar Burchard bald nach Weihnachten 1161 über seine hochpolitische, im Auftrage des Kaisers unternommene Gesandtschaftsreise für den Abt Nicolaus von Siegburg niederschrieb: H. Sudendorf, Registrum oder merkwürdige Urkunden für die deutsche Geschichte. 2. Teil. Berlin 1851, Nr. LV, S. 138; * M. Doeberl, Monumenta Germaniae selecta, München, Lindauersche Buchhandlung 1890, 4. Bd., S. 199; vgl. dazu Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit V, 1. Abt., Leipzig 1880, S. 272—278; VI (1895), S. 400. Der entscheidende Ausdruck *provinciarum reguli* wurde aus jenem Brief übernommen von der Chronica regia Coloniensis (ed. Waitz, Script. rer. German., Hannover 1880, S. 107 Absatz 3).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bin ihm darin gefolgt und habe diese Argumentierung als Stütze benutzt, um die Anregung des Spruches durch die Antipoden der Fürsten, die Reichsministerialen, zu sichern.

Das lässt sich nicht halten. Die Annahme, dass der Spruch die Gedanken der Reichsministerialen wiedergibt, kann nur durch andere Gründe wahrscheinlich gemacht werden.

Um es gleich mit einem Wort zu sagen, was die Auffassung der Verse entscheidend bestimmt: im 12. Jahrhundert haben deutsche Fürsten niemals einen Zirkel, einen goldenen Stirnreif getragen. Dieser war in Deutschland damals vielmehr noch Abzeichen der königlichen Herrschergewalt. *)

Indem ich die nähere Ausführung und die weitere Verwertung dieses Tatbestandes dem zweiten Bande meines Buches über Walther vorbehalte, seien hier nur die Hauptzüge des Beweises angedeutet.

Schon der Gebrauch des Wortes, wie ihn die bekannten mittelhochdeutschen Wörterbücher belegen, überzeugt davon, dass man für das 12. und 13. Jahrhundert den Zirkel nur als Merkmal der Königsgewalt ansah, und dass die Verfasser dieser Wörterbücher sehr voreilig die Bedeutung „Hauptschmuck der Fürsten" aufgestellt haben.

Jacob Grimm (Rechtsaltertümer S. 242) lehrt freilich: „Statt der Krone trugen die übrigen Fürsten einen Hut, den zuweilen noch ein Kranz umschlang (*ducalis pileus, circumdatus serto vel circulo,* vergl. Kopp, Bild. und Schr. I, 63. 119. 120 und die oben S. 148 angezogene Urkunde von 1438). Kranz um das Haar haben in den Bildern des Sachsenspiegels alle Fürsten und Edelherren." Aber das beruht auf einer bei Jacob Grimm nicht seltenen, unerlaubten Ausnutzung jüngerer Quellen statt der gleichzeitigen und hätte in der neuen Bearbeitung eine Berichtigung verdient.

Zunächst bleibt es recht zweifelhaft, ob man überhaupt Kranz und *circulus* gleichsetzen darf. Zweitens können die von Kopp veröffentlichten Bilder der Sachsenspiegelhandschriften, die ins 14. Jahrhundert fallen, höchstens für den Zustand des ausgehenden 13. und des 14. Jahrhunderts beweisen. Drittens haben wir absolut unangreifbare Zeugnisse dafür, dass der *circulus* im 12. Jahrhundert den deutschen Fürsten noch nicht zukam.

Freilich das angebliche österreichische Privileg von 1156, auf das sich Kopp und alle die zu berufen pflegen, die von deutschen Fürstenkronen des frühen Mittelalters zu erzählen wissen, gestattet den österreichischen Herzögen *ducalis pileus circumdatus serto pinnito* zu tragen. Aber dieses Privileg — das sogenannte *privilegium maius* — ist, wie jetzt allgemein anerkannt wird, eine Fälschung aus der Zeit Herzog Rudolfs IV., d. h. aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und gibt die fürstlichen Insignien dieser Zeit, in der die volle

*) Vgl. zum Folgenden über Gebrauch und Bedeutung des goldnen *circulus* mein Buch 'Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit', 1. Hälfte (1913), S. 234—240 (namentlich S. 234 Anm. 2. Hälfte und S. 238 f.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Landeshoheit der Fürsten feststand. Das echte, alte österreichische Privileg — *privilegium minus* — weiss von dem Fürstenzirkel noch nichts.

Die Geschichtschreiber der Zeit Walthers kennen vielmehr den Zirkel nur als ein Vorrecht der Könige.

Die Chronik vom Petersberg bei Halle meldet, im Jahre 1152 habe Friedrich Barbarossa in Merseburg dem König Swen von Dänemark sein Königtum bestätigt, indem er ihm *circulum regium concessit.* Und von der früheren Lehnshuldigung des dänischen Fürsten Magnus berichtet sie, er habe 1134 nach geleistetem *Hominium* das Königreich Dänemark vom Kaiser Lothar als Lehenkönigtum empfangen und habe, mit dem goldenen Zirkel geschmückt *(circulo decoratus aureo)*, dem Kaiser auf dem Kirchgang als Dienstmann das Schwert vorgetragen. Da finden wir genau die Stellung, die Walther mit seinem *armer künec* charakterisiert. Diese *armen künege* und Niemand sonst sind die Zirkelträger. Und auch einen König von Dänemark wollte Walther mit dem Spottwort treffen.

Wir besitzen noch den Wortlaut der Urkunde, durch die Friedrich Barbarossa im Jahr 1158 dem Herzog Wladislaw von Böhmen den goldenen Stirnreif, als Abzeichen des Königtums, verlieh und ihn dadurch aus dem Range der Fürsten heraushob. „Wegen seiner und aller Böhmen hohen Verdienste“ — so verordnet dies Aktenstück — „gewähren wir ihm das Insigne, durch das sein Grossvater und seine Vorfahren kraft kaiserlicher Gnade vor den übrigen Herzogen hervorragten, das Tragen des Zirkels, und bestimmen, dass er an jenen Tagen, da wir die Krone und das Diadem (des Kaisertums) tragen, Weihnachten, Ostern und Pfingsten, und überdies am Tage der böhmischen Nationalheiligen Wenzel und Adalbert, den Zirkel tragen dürfe“. Gleichzeitige Geschichtswerke erläutern und bestätigen das, wobei freilich der böhmische Nationalstolz die Ehre weiter ausschmückt und erdichtet, der Kaiser habe dem bömischen Herzog gar seine eigene Krone auf das Haupt gesetzt. Eine durchsichtige Uebertreibung, die der letzte Geschichtschreiber Böhmens, Bachmann, nicht für Wahrheit hätte halten sollen.

Aber auch die Könige von Frankreich und England trugen Zirkel: es sind, wie uns die gleichzeitigen Abbildungen auf Siegeln und in Miniaturen lehren, verhältnismässig schmale Stirnreife mit Ornamenten, unter denen allmählich die sogenannte Lilie oder Speerspitze das hervorstechendste und eigentlich charakteristische wird.

Die Krone des deutschen Kaisers mit dem Waisen, die Walther den Zirkeln gegenüberstellt, war nicht von kreisrunder Form, sondern ein Oktogon, ein verdoppeltes Quadrat: sie sollte dadurch ein Abbild sein des himmlischen Jerusalems, auf welches das irdische kaiserliche Imperium nach mittelalterlicher Anschauung hinwies. Die Kaiserkrone, die Walther vor Augen schwebte, ist in einem alten Exemplar aus dem beginnenden 12. Jahrhundert im Wiener Kronschatz erhalten: sie ist in achteckiger Form. Sie hat aber auch, worauf Walthers Wendung besonders hinzielt, eine andere Eigenheit vor den Zirkeln voraus: sie

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist oben geschlossen durch einen hohen Bügel.*) Dieser Bügel ist nach des Honorius Augustodunensis Zeugnis das Symbol der Weltherrschaft.**) Die Kaiserkrone war überhaupt höher und grösser als die Kronen der Könige.***) Aus den bildlichen Darstellungen auf Siegeln, Münzen, in Miniaturen werde ich das bestimmt erweisen.

Anderseits lässt sich aber auch beobachten, wie die Könige Europas schon im 12. Jahrhundert begannen, ihre Kronen der Kaiserkrone anzunähern durch Vermehrung *ihrer Ornamente,* ihrer Höhe und ihres Gewichts.

Bekanntlich hat diese Entwicklung dazu geführt, dass seit dem Ausgang etwa des 15. Jahrhunderts alle Königskronen durch mehrere Bügel geschlossen worden sind, und die offenen Zirkel mit verschiedenartigen Ornamenten schliesslich herabsanken in die Wappenabstufungen des nicht-dynastischen Adels.

Walther will also, wenn er ruft: *die cirkel sint ze hêre*, zunächst einfach ganz sinnlich sagen: „Die Zirkelträger überheben sich, maßen sich das kaiserliche Abzeichen, die Gewalt des Kaisers an, indem sie ihre Zirkel, ihre Stirnreife zu hoch und wuchtig (zu hehr) auftürmen, fast zur Höhe der Bügelkrone Barbarossas". Weiter aber liegt darin natürlich der Gedanke: diese Zirkelträger schwächen das Kaisertum, bedrohen dadurch die Ehre der deutschen Zunge, gefährden Deutschlands Ordnung und begünstigen den inneren Zwiespalt. Der Satz steht somit parallel dem vorhergehenden: *die armen künege dringent dich.* Und die Schlussaufforderung, dem Staufer Philipp die alte echte Kaiserkrone Ottos I. und Karls des Grossen aufzusetzen, deren hohen Bügel der zauberhafte Waise ziert, der Bürge des Weltimperiums, d. h. der Oberhoheit über alle Königszirkel des Erdkreises, sie gewinnt nun erst wie das Voraufgehende die sinnfällige Treffsicherheit des Ausdrucks. Aufs neue aber und in ungeahnter, schönster Weise bestätigt sich: Walther formt seine Bilder nach dem, was er mit seinen Augen gesehen hat.

Inwieweit dem Worte **Zirkel** in seiner Anwendung auf die tatsächlich doch souveränen Könige von Frankreich und England etwas Despektierliches anhaftet, bleibe hier unerörtert. Nur eine Andeutung möchte ich geben.

Der Zirkel war ursprünglich Schmuck und Ehrenzeichen des **Patricius**. Und die alte, antike und frühmittelalterliche Bedeutung dieses Begriffs, dessen Ursprung und wandlungsvolle Gechichte Waitz, Hr. Mommsen und Lothar von Heinemann aufgehellt haben, wirkte wohl immer noch nach, war möglicherweise auch durch die politisch-

*) Vgl. dazu ausser meinen oben S. 319 Anm. *) genannten Darlegungen mein Buch 'Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit' S. 170—175. 418 ff.

**) Vgl. Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit S. 420 und Anm. 4.

***) Eben durch ihren Bügel und ihre reicheren Ornamente. Auf den Siegeln erschien sie den Betrachtern auch dadurch höher, dass das in der Mitte der Siegelumschrift stehende Kreuz wie ein Aufsatz der Krone wirkte, s. unten 'Nachwort und Nachtrag' S. 328 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

staatsrechtliche gelehrte Renaissance der staufischen Reichsdoktrinäre wieder künstlich aufgefrischt und färbte die Schätzung des äusseren Symbols des Patricius, des Zirkels.*) Die Zirkelträger sind die Provinzherren, die *reguli* oder *reges provinciales*, wie der *patricius*, jener Beamte oder Machthaber, dem der *circulus* seit Alters in Byzanz und Italien zukam, ja auch der mehr oder minder souveräne, mehr oder minder abusive Herrscher einer *provincia* des Kaisers war.

Erinnert sei endlich auch daran, dass die Könige von Frankreich und England durch manche heraldischen und zeremoniellen Eigenheiten einem staufischen Imperialisten, zumal der Reichskanzlei, lediglich als erhöhte Herzöge oder was etwa dasselbe ist als Unterkönige, als Lehenskönige erscheinen konnten. Wohl führten beide schon im 12. Jahrhundert ein Majestätssiegel, das die Attribute unbedingter Souveränität, ja sogar einer Universalherrschaft zur Schau stellte und darin hinter dem Byzanz nacheifernden deutschen Kaisersiegel kaum zurückblieb. Aber die Könige von Frankreich und England brauchten auf der Reversseite ihrer durchweg verwendeten Doppelsiegel ein Bild, das sie nicht thronend in der Majestät, der *celsitudo*, nicht im höfischen Ornat zeigte, sondern reitend in voller Rüstung, d. h. als Herzöge.**) Die französischen Thronfolger hatten ausschliesslich solche Reitersiegel. Wilhelm der Eroberer hatte auf seinen Siegeln sogar den Titel des Herzogs der Normandie auf die Aversseite, den des Königs von England nur auf die Reversseite gestellt. Im 12. Jahrhundert ging der feierlichen Krönung zum König, die in London erfolgte, eine zeremonielle Erhebung zum Herzog der Normandie in Rouen voraus, bei der das feierliche Aufsetzen des *circulus* eine wichtige Rolle spielte.***) Dieser normannische Zirkel gab erst das Anrecht auf die englische Krone. Auch die Installierung zum Herzog von Aquitanien geschah, einem alten Ritual zufolge, durch Bedecken mit dem königlichen Zirkel: eben weil man hier noch die Tradition des einstigen Königreichs Aquitanien aus den Tagen Karls des Grossen, Ludwigs des Frommen, Karls des Kahlen und Ludwigs des Stammlers festhielt. Und da der Welfe Otto, Graf von Poitou, der Gegner Philipps von Schwaben, sich von seiner Kanzlei stets als Herzog von Aquitanien bezeichnen liess, da er ferner eine Zeit lang zum König von Schottland designiert gewesen war, konnte auch er von Walther als Zirkelträger betrachtet werden. Doch wird im Vordergrund

*) Vgl. über die Wandlung der Rolle des *patricius* und seinen Goldreif mein Buch Rienzo und die geistige Wandlung S. 369—372.

**) Alexander Cartellieri, Philipp II. August König von Frankreich Bd. 3 Leipzig, Dyk 1910, S. 174 Anm. 2 schränkt das ein, leider ohne positive Angaben über den nach seinen Feststellungen sicheren wirklichen Tatbestand.

***) Vgl. den Bericht Rogers von Hoveden Chronica Pars posterior a. 1199 (ed. Stubbs IV 87) über die Erhebung des Grafen Johann von der Normandie in Rouen zum Herzog der Normandie durch Umgürtung des herzoglichen Schwerts und Aufsetzen des herzoglichen goldenen Zirkels mit goldenen Rosen. Diese Zirkelkrönung (25. April 1199) war die Grundlage für Johanns Erbfolge auf dem englischen Thron und für seine Königskrönung in Westminster (27. Mai 1199).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dabei die verächtliche Auffassung gestanden haben: der Neffe des englischen Provinzkönigs, der nur durch englisches Geld seine Krone erkaufen konnte und mit imitierten Insignien, natürlich auch mit einer imitierten Krone, zum deutschen König gekrönt worden ist, trägt einen Zirkel, der sich überhebt, „zu hehr" ist, vergeblich sich müht, die hohe echte Krone des wahren Kaisers zu erreichen.

Es scheint mir selbst nicht unmöglich, dass bei Ottos Aachener Krönung, wie später bei der des Richard von Cornwallis, ein in England gefertigter Kronreif, ein Zirkel mit Lilien ohne Bügel, benutzt worden ist, und dass Walther auch hierauf mit anspielt.

Soviel steht jedesfalls fest: die neue und allein zulässige Erklärung des Wortes *cirkel* in Walthers Reichsspruch bringt auch meiner Interpretation des Ausdrucks *die armen künege* erwünschteste Bestätigung. Das ganze Gedicht aber, welches bisher als eine Mahnung gegen die inneren Wirren Deutschlands, gegen Habgier, Herrschsucht und Gesetzlosigkeit der deutschen Fürsten erschien, kehrt in Wahrheit seine Spitze viel mehr gegen die äusseren Feinde des deutschen Kaisertums. Es ist nicht bloss ein Kampfruf gegen den fürstlichen Partikularismus: es enthüllt sich als ältestes und bedeutendstes Manifest eines nationalen Imperialismus in deutscher Sprache. Der erste Schritt in der Laufbahn seiner politischen Dichtung führte Walther bereits auf die hohe Warte mittelalterlicher Weltpolitik.

Nachwort und Nachtrag über den Kronen-Wettstreit.

(Ungedruckt.)

Meiner neuen Auffassung des zweiten Reichsspruchs haben die Germanisten, soviel mir bekannt, zugestimmt. Auch, nach Anfangs geäussertem Zweifel, Wilmanns: mündlich, brieflich und in der von Michels herausgegebenen Neubearbeitung seiner Walther-Biographie.[1]) Michels hat zugleich das seitens einiger Historiker mündlich (Scheffer-Boichorst) oder in Rezensionen (Hampe, Dieterich) geltend gemachte Bedenken, Philipp August von Frankreich habe seit seinen Verhandlungen mit Philipp von Schwaben, die am 29. Juni 1198 zu einem Bündnis führten, nicht mehr zu den Bedrängern Deutschlands gehört, niedergeschlagen mit der treffenden Bemerkung, dass meine Deutung durchaus nicht Walther 'zum blossen Sprachrohr der Reichskanzlei ohne jede eigene Nuance des Ausdrucks' habe machen wollen, und dass ein Dichter sehr wohl den König von Frankreich Angesichts seiner früheren antikaiserlichen und im Grunde doch immer imperialistischen Haltung 'unter die frech gewordenen Provinzkönige', rechnen konnte.

[1]) Leben und Dichten W.s v. d. V.², Halle 1916, S. 84—90, 415 f. Anm., 49—67.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dem sei hier ein Doppeltes hinzugefügt. (1) Auch innerhalb der Partei Philipps von Schwaben bestanden verschiedene Strömungen: zumal die Politik der Reichskanzlei und die Wünsche und Auffassungen der Reichsministerialen gingen nicht immer zusammen; oft genug stehen ja auch in der Gegenwart noch die Aeusserungen offiziöser Publizistik oder patriotischer Dichtung weit ab von den gleichzeitigen Kundgebungen und Taten der Leiter der Staatspolitik. (2) Aber selbst wenn Walthers Gedicht nicht direkt auf den französischen König zielen sollte, tut das für den Sinn der Worte *die cirkel* und *die armen künege* meiner Erklärung keinen Eintrag, wie ich das schon bei der ersten Begründung dieser Erklärung in meinem Walther-Buch deutlich ausgesprochen hatte: es sind dann eben die übrigen *reges provinciales* oder *reguli* gemeint.

Schwer fällt jedesfalls zu meinen Gunsten ins Gewicht, was über meine Interpretation des Ausdrucks *die armen künege* und die daran geknüpften Folgerungen meines Walther-Buchs einer der bedeutendsten Kenner und Erforscher der mittelalterlichen Geschichte Aloys Schulte[2]) geurteilt hat. Er erklärte sich von meiner neuen Datierung 'völlig überzeugt' und sprach meiner Abhandlung in ihrer Untersuchung 'die volle Höhe geschichtlicher Betrachtung' zu. Dabei waren natürlich im Einzelnen Vorbehalte gegen meine Ergebnisse nicht ausgeschlossen. Soll doch manche meiner neuen Ansichten erst durch die eingehenden Untersuchungen des zweiten Bandes erhärtet werden, von dem seit 1902 bis heute ein grosses Manuskript druckfertig in wohlumschnürter Verpackung bei mir lagert. Die veröffentlichte Erörterung über Walthers Reichssprüche erschien im Grossen und Ganzen jenem sicherlich berufenen Kritiker als 'eine Studie, an der Niemand vorbeigehen sollte, der sich mit dem staufischen Imperialismus[3]) beschäftigt'. Diesem Rate sind denn auch einzelne Historiker gelegentlich gefolgt. Ich nenne nur Kampers, Bloch und Finke.

Zu meinen obigen Ausführungen über *die cirkel*, welche die in meinem Walther-Buch von 1900 nach meiner früheren Andeutung (Allgem. Deutsche Biogr. 41, S. 56: April 1896) gebotene Auslegung modifizieren und für die in meinem Rundschau-Aufsatz (Oktober 1902) kurz ausgesprochene Berichtigung einige Quellenzeugnisse herbeibringen, gebe ich im Nachstehenden etliche Ergänzungen auf Grund meines bis 1902 gesammelten Materials. Sie werden jene Einwendungen entkräften helfen, die J. R. Dieterich,[4]) seltsamer Weise ohne Berücksichtigung meiner schon am 31. Juli 1902 im 38. Heft der Sitzungsberichte und zugleich als Sonderdruck im Buchhandel erschienenen Akademie-

[2]) Literarische Rundschau 1900, November, S. 346.

[3]) Dieser Ausdruck ist bequem, hat sich auch neuerdings eingebürgert und wird gelegentlich auch von mir verwendet. Aber er kann den Irrtum erzeugen, als ob dieser Imperialismus erst oder ausschliesslich bei den Staufern aufgetreten sei. Schon des Welfen Otto IV. Stellung zu den Aufgaben des Kaisertums widerlegt eine solche Ansicht.

[4]) Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, August-September 1903, S. 276 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abhandlung, lediglich an der Hand des in den Tageszeitungen gedruckten, wenige Zeilen umfassenden Auszugs vorgetragen hat. In der seitdem verflossenen langen Reihe von Jahren hat mich wiederholtes ruhiges Durchdenken aller strittigen Fragen immer wieder zu der Ueberzeugung geführt, dass trotz dem Widerspruch Dieterichs meine damaligen Aufstellungen und die Methode meiner Untersuchung in allem Wesentlichen unerschüttert bleiben.

Wenn Dieterich es (S. 280) missbilligte, dass ich für meine Darlegung über die Gestalt der deutschen Königs- und Kaiserkrone auf Siegeln 'anstatt die Originale zu prüfen, schlechte Abbildungen benutzt' hätte, so stellte er sich dadurch in einen auffallenden Widerspruch mit sich selbst. Kurz zuvor (S. 270) hatte er meine Forderung „der unmittelbaren Kenntnis der primären Quellen" bestritten als 'in der Praxis' undurchführbar und unerlaubt, meiner Forderung gegenüber vielmehr geraten, 'sich in erster Linie an jene „Surrogate" wie Jahrbücher und Regesten zu halten', und gemeint, 'ein Herauslösen und Interpretieren einzelner Quellen und Stellen' werde 'nur zu oft einer schiefen Auffassung Vorschub leisten'. Demzufolge hätte man erwarten müssen, dass gerade nach seinen Begriffen von wissenschaftlicher Arbeit er mir auch für das 'Herauslösen und Interpretieren' einzelner Siegelbilder die blosse Benutzung vorhandener Reproduktionen und Beschreibungen nicht nur erlauben, sondern zur Pflicht machen würde. Das hätte in diesem Falle die Loyalität schon deshalb verlangt, weil diese primären Quellen, die Siegel-Originale, weit zerstreut, schwer erreichbar und überdies vielfach stark beschädigt sind.

Meine Beobachtungen über die Gestalt der deutschen Kaiserkrone stützten sich nun allerdings keineswegs, wie Dieterich (a. a. O. S. 279 f.) vermutete, ausschliesslich auf die Tafeln Heffners, die unvollständig und nicht immer zuverlässig sind.[5]) Doch wird Dieterichs Verwerfung der Siegelreproduktionen nach Gipsabgüssen schwerlich Billigung finden.[6]) Auch das neueste und genaueste Siegelbilderwerk von Posse, das ich seiner Zeit noch nicht benutzen konnte, hat mehrfach Gipsabgüsse oder Metallabgüsse seinen Wiedergaben zu Grunde gelegt.[7]) Meine im Jahre 1902 erschienenen Angaben fussten auf Autopsie einiger mir zugänglicher Originale und auf den freilich vielfach undeutlichen Abbildungen in den anderen damals vorliegenden bekannten Siegelpublikationen,[8]) berücksichtigte auch die monographischen Beschreibungen

[5]) Carl Heffner, Die deutschen Kaiser- und Königssiegel. Abbildungen in Lichtdruck. Würzburg 1875.

[6]) Vgl. Wilhelm Erben, Urkundenlehre, 1. Teil, München-Berlin, Oldenburg 1907, S. 171: 'Die Untersuchung der Siegel kann nur an der Hand von Originalen und von zuverlässigen Siegelabgüssen durchgeführt werden.'

[7]) Otto Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige, Band I, Dresden 1909.

[8]) (R. Wilmanns-) Fr. Philippi, Die Kaiserurkunden der Provinz Westfalen, Band 2, Münster 1867, Tafel 1. 2; Heinrich v. Sybel und Theod. v. Sickel, Kaiserurkunden in Abbildungen, Berlin 1880—91; Friedrich v. Weech, Siegel von Urkunden aus dem Grossherzogl. Badischen General-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Königs- und Kaisersiegel des sächsischen und des salischen Hauses von K. Foltz und Harry Bresslau (Neues Archiv III, 9 ff.; VI, 541 ff.). Selbstverständlich benutzte ich aber auch die einzige damals vorhandene zusammenfassende Beschreibung eines grossen Bestandes an Siegeln in Originalurkunden deutscher Könige und Kaiser, der sich im Allgemeinen Reichsarchiv zu München befindet. Wenn diese Beschreibung auch schon im Jahre 1872 abgeschlossen und nach dem Tode ihres Verfassers, des Kreisarchivars Dr. Eduard Geib, erst 1891/92 von Ludwig von Rockinger mit einführenden Worten der Empfehlung veröffentlicht worden war,[9]) daher nach dem Urteil Bresslaus [10]) in ihren allgemeinen geschichtlichen Uebersichten vielfach nicht mehr dem seitdem fortgeschrittenen Stande der Diplomatik voll entsprach, so bot sie mir doch eingehendere Feststellungen gerade über Ornat und Insignien der Majestätssiegel, als ich sie sonst finden konnte, und auch heute nach dem Erscheinen von Posses Tafeln scheint mir für viele Einzelheiten diese Darstellung nützlich.[11]) Dies muss ich um so nachdrücklicher hervorheben, als der fünfte Band von Posses grossem Werk, der die Beschreibungen der Siegel enthält (Dresden 1913), die sorgfältigen Beschreibungen Geibs mehrfach in vollem oder wenig gekürztem Wortlaut übernimmt, ohne diese Entlehnungen zu kennzeichnen und dem verdienten Vorgänger die gebührende Anerkennung seines Eigentums zu erweisen.

An diesen Gewährsmann zu denken lag also nahe, und es ist darum schwer verständlich, wie Dieterich meine Angabe, dass unter den Staufern die Kronen an Grösse und Höhe und Reichtum der Verzierung wachsen, als eine erstaunliche, neue Erfindung meiner persönlichen Einbildungskraft hinstellen konnte. Noch schwerer begreift man, dass er mir zutrauen konnte, ich hätte das Anfangskreuz der Siegelumschrift irrig für einen Teil der Krone gehalten und deshalb fälschlich von dem auf dem Bügel der Krone stehenden Kreuz gesprochen. Geib charakterisierte die Gestaltung der Krone auf dem Thronsiegel der Staufer im Unterschied von der älteren Form der deutschen Thronsiegel folgendermassen (a. a. O. II 127):[12]) 'Die Krone ist höher, oben mit

landesarchiv, Frankfurt a. M. 1883, 1886, Tafel 1, 2; Friedrich Philippi, Zur Geschichte der Reichskanzlei unter den letzten Staufern, Münster 1885, Tafel VI—X.

[9]) E. Geib, Siegel deutscher Könige und Kaiser von Karl dem Gr. bis Friedrich I. im Allgem. Reichsarchiv, Archivalische Zeitschrift N. F. II (1891), S. 78—183; III (1892), S. 1—20.

[10]) H. Bresslau, Jahresberichte der Geschichtswissenschaft XV (1892), Berlin 1894, § 74, IV S. 109, 214. Auch er billigt der Arbeit Geibs zu, dass sie noch einzelnes Beachtenswertes enthält.

[11]) Nicht berücksichtigt hatte ich den mir von Dieterich als besonders aufklärend empfohlenen 'Siegelstempel Friedrichs II.', weil dessen Echtheit von seinem Herausgeber Winkelmann selbst nur zagend behauptet und von Bresslau, Jahresberichte der Geschichtsw. XIX (1896), Berlin 1898, IV S. 155 f., mit guten Gründen angefochten war; vgl. Wibel, N. Archiv 35 (1910), S. 255.

[12]) Hier und in den folgenden Zitaten aus Geibs Beschreibungen rühren die Auszeichnungen durch Sperrdruck von mir her.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bügeln geschlossen und hat (wie übrigens schon bei Konrad II. und Lothar) an den Seiten herabhängende Quasten oder Bänder'. Von dem Siegel Konrads III. sagt er (ebd. 180): 'Krone hoch, oben geschlossen, der auf dem Kaisersiegel Lothars ähnlich, hat herabhängende Quasten mit drei Kugeln'.

Das Königs-Wachssiegel Friedrichs I., das durch seinen Durchmesser von 82 mm das Durchschnittsmaß der Siegel weit überragt, beschreibt Geib (ebd. S. 181) also: 'Der König ist bartlos; die Krone ist ähnlich wie bei Konrad III. und von drei Kreuzen überragt.'[13]) Der Kronenbügel ist auf der Abbildung in Posses Werk sichtbar, wenn auch nur schwach.

Dem Kaiser-Wachssiegel Barbarossas, dessen Durchmesser von 84 mm gleichfalls über das Durchschnittmaß der Siegel weit hinausgeht, widmete Geib (ebd. 181) folgende Beschreibung; 'Die hohe Krone endigt in eine Kugel mit aufgesetztem Kreuz. ... Die aus kräftigen Kapitalbuchstaben bestehende Umschrift ist durch die beiden Ecken der Thronstufe sowie durch das Kreuz des Szepters unterbrochen, das Kronenenkreuz nimmt die Stelle des Anfangskreuzes der Legende ein!'[14]) Diese Auffassung hielt ich und halte ich noch heute für zutreffend. Jedesfalls aber ist es mir ebensowenig wie Geib eingefallen, das Kreuz der Siegelumschrift zu ignorieren, was Dieterich annimmt. Es handelt sich um die vom Siegelbildner beabsichtigte und erreichte optische Wirkung: ihr zu Liebe, um die Grösse des Siegelbildes und die Höhe der Krone zu steigern, opfert er die Selbständigkeit der Umschrift, die von der Krone (anderwärts von den Thronstufenecken oder der Lilie des Szepters) durchbrochen wird. Er gestattet sich also sozusagen ein bildnerisches *ἀπὸ κοινοῦ* nach einem auch sonst mittelalterlicher Kunst geläufigen Verfahren.

Die Kaiser-Goldbulle Friedrichs I. zeigt ebenfalls durch ihre Grösse (Durchmesser 57 mm gegen das übliche Maß der Bullen von 40—43 mm), dass sie die kaiserliche Majestät durch vermehrten Umfang des Siegelbilds und natürlich besonders auch der Krone versinnlichen wollte. Geibs Beschreibung (a. a. O. III 19) lautet: 'Auf dem Haupte eine Krone, welche oben geschlossen ist, an beiden Seiten Lilien und oben ein Kreuz hat und von welcher breite mit Steinen besetzte Bänder herabhängen.' Auch Dieterich muss zugestehen, dass auf diesem Siegel die Krone selbst das Kreuz trägt. Das Kreuz auf der Krone zeigt aber auch schon das Siegel der Königs-Goldbulle Friedrichs I., das Geib nur nach einer ältern ungenauen Wiedergabe, Posse jetzt (Bd. V S. 25 Sp. 19), wieder unter Benutzung

[13]) Fast wörtlich wiederholt von Posse a. a O. V 25 Sp. a.; Abbildung I, Tafel 21, 2 zeigt die drei Kreuze sehr undeutlich, Posse hat dabei das Legendenkreuz mitgerechnet. Es gehört ja auch zum optischen Eindruck des Kronenbildes.

[14]) Bei Posse a. a. O. V 25 Sp. b wörtlich ebenso, doch gekürzt; es heisst bloss: 'Die hohe Krone endet in eine Kugel mit aufgesetztem Kreuz', ohne Bemerkung über das Verhältnis zum Kreuz der Legende. Gegen Posse hätte also Dieterich gleichen Anlass zu wettern!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Darstellung Geibs (a. a. O. III S. 20 § 237), nach einem Original beschreibt und (Bd. I Tafel 21, 3—4) abbildet: 'auf dem Haupte eine oben geschlossene Krone, die an beiden Seiten Lilien und oben ein Kreuz hat und von der in drei Kugeln endende Quasten herabhängen'. Dem ist hinzuzusetzen, dass auf der neuen Abbildung der mit Edelsteinen besetzte Kronenbügel von links nach rechts gehend deutlich sichtbar ist, der zweite Bügel, der den ersten von vorn nach hinten kreuzt, bleibt freilich in der Reproduktion verborgen. Es ist ein Mangel in Posses Beschreibung, dass er über diesen Kronenbügel kein Wort bemerkt. Meine Nachweise über die hervorragende Bedeutung dieser Besonderheit der Krone des deutschen Königs als Anwärters auf das Kaisertum hätten ihn doch zu einem Hinweis darauf veranlassen sollen. In diesen feierlichen Goldbullensiegeln erscheint also die Tendenz, die im Kaiser-Wachssiegel durch die eigentümliche doppelte Geltung des Umschrift-Kreuzes auf einem Umweg zum Ausdruck kam, direkt und eindeutig durchgeführt.

In den letztgenannten Siegeln bekundet sich gerade voll der imperialistische Gedanke des staufischen Kaisertums, der von Rainald von Dassel entscheidend bestimmt, in den Reichsministerialen am mächtigsten war. Diese Kronen-Symbolik des staufischen Imperialismus hat Walther zweimal in poetischer Gestaltung verwertet: in seinem Spruch über die den Waisen tragende Kaiserkrone und in seinem Spruch über die dem jungen Philipp von Schwaben durch ein Wunder passende alte Krone (Lachm. 28, 29), wobei sie unausgesprochen als die Krone Karls des Grossen gedacht war. Ausser der reichen Ausstattuug des gesamten kaiserlichen Ornats und des Thronsitzes auf dem Avers bestätigt und erläutert den in Rede stehenden imperialistischen Gedanken besonders das Bild des Averses der Königsgoldbulle und der Kaisergoldbulle: Rom dargestellt als eine mit Zinnen versehene Ringmauer, ein von zwei Türmen flankiertes Tor mit Kuppel-(Giebel-)Dach, vorne rechts und links zwei grössere und hinten zwei kleinere Kuppeldach tragende Türme, von der Ringmauer umschlossen ein grosses rundes Gebäude aus mehreren Stockwerken, das man als ein antikes Bauwerk, und zwar vielleicht als das des Kolosseums auffassen darf.

Nach dem Willen der Siegelkünstler, die der Auffassung und Absicht der Reichskanzlei und der betont kaiserlichen Kreise nachkamen, empfing der naive zeitgenössische Beschauer der beschriebenen staufischen Kaisersiegel Barbarossas und Heinrichs VI. wie auch des Königssiegels Philipps von Schwaben den Eindruck: über alle einfacheren Reifkronen (Zirkel) der anderen Könige erhebt sich diese überreich verzierte Krone des deutschen Königs und prädestinierten Kaisers durch ihre Bügel, ihre anscheinend oder tatsächlich in das Kreuz auslaufende Erhöhung, besonders auch durch die reicher verzierten, breiter gestalteten massigen Gehänge an beiden Seiten *(pendilia)*, uralte, aus asiatischer Kosmokratorsymbolik stammende Schmuckstücke, die optisch wirken als Pfeiler, welche das schöne, grosse und hohe Dachgesims der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Krone tragen. Der Ausdruck 'fast turmartig', den Dieterich an der Stelle seiner Kritik, wo er die Schale seines Zorns darüber ausgoss, in 'turmartig' verkürzte (S. 280, Z. 22) — 'Wie schien mirs schwarz, und schwärzts noch gar!' — war von mir dafür gebraucht worden in dem aus einem populären Vortrag des Jahres 1901 hervorgegangenen Rundschau-Essai, dagegen in der Akademie-Abhandlung von 1902 vermieden worden. Er bezeichnet richtig, wenn auch vielleicht allzu drastisch, die Tendenz und die Wirkung jener imperialistischen Kronen-Symbolik der ersten Staufer, die dem Reichsspruch Walthers die Grundlage lieferte.

Dieterich hielt dem die Tatsache entgegen, dass die Siegel der späteren Staufer (Friedrichs II., König Heinrichs (VII.), Konrads IV.) wieder verhältnismässig flache Kronen und zwar ohne Kreuz[15]) zeigen. Aber das kommt für die Beleuchtung der psychischen Voraussetzungen des Reichsspruchs vom Jahre 1198 nicht in Betracht.

Vielmehr hatten mir auch die Kaiserbrakteaten und die Kaiserdenare des 12. Jahrhunderts genug Beispiele dafür geboten, dass die Stempelschneider der Kaiserkrone gern eine auffallend grosse und hohe Gestalt gaben. Ich denke dabei an Kölner Kaiserdenare Konrads II. und Heinrichs VI. mit hohem Kronenbügel; an Aachener Denare Friedrichs I. mit hoher quadratischer Krone; an den Aachener Denar Philipps von Schwaben, der eine Krone mit drei hohen Zinken hat; an einen Aachener Denar Ottos IV. gleichfalls mit drei sehr hohen Zinken auf der Krone; an einen andern Aachener Königsdenar Ottos, der ihn als künftigen Kaiser darstellt und ganz deutlich die Kaiserkrone zeigt mit einem von links nach rechts ziehenden, durch einen andern vorn in der Mitte beginnenden Bügel geschnittenen, hohen Bügel und einem Knauf (Lilie? Kreuz?) auf dem Schnittpunkt, während auf dem Revers der Kopf Karls des Grossen mit Szepter und doppelreifiger dreiknaufiger Krone (ohne Bügel) erscheint; endlich an Aachener Denare Friedrichs II. mit hoher Bügelkrone; an einen Aachener Obol desselben, der eine hohe Bügelkrone mit deutlicher Kreuzung der Bügel, auf dem Revers das gekrönte Brustbild Karls des Grossen und zwar wieder mit einer nur durch drei dreiblättrige Ornamente verzierten Reifkrone ohne Bügel sichtbar macht.

Ebenso hatte ich in gleichzeitigen Miniaturhandschriften Kaiserportraits gefunden, die bis zur Uebertreibung die Ausmaße der abgebildeten Kaiserkrone steigerten. Ich will hier nur hinweisen auf die sonderbar hohen und massigen, reich ornamentierten Kaiserkronen Barbarossas und Heinrichs VI. in den Illustrationen zu Peters von Eboli unter dem Titel 'Liber ad honorem Augusti' gehendem Gedicht aus den Jahren 1194—1196, die sofern sie nicht vom Dichter herrühren, sicher doch nach seinen Weisungen ausgeführt worden sind.

[15]) Uebrigens zeigt nach Posse I (Tafel 31, 2) ein Königssiegel Heinrichs (VII.) auf der Krone ein Kreuz innerhalb der das Siegelbild von der Umschrift trennenden Kreislinie und durch Zwischenraum vom Kreuz jener geschieden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die einzige erhaltene Handschrift, teilweise ein Autograph, war für den Kanzler Heinrichs VI. Konrad von Querfurt bestimmt und befand sich wohl auch zeitweise in seinen Händen. Im Sinne der imperialistischen Politik dieses Mannes, der seit dem Frühsommer des Jahres 1198 die Leitung der Kanzlei Philipps von Schwaben übernahm, hat Walther seinen Spruch von der kaiserlichen Waisen-Krone gedichtet. Das hat mein Rundschau-Aufsatz zugleich mit eingehender Charakteristik jenes vielfach merkwürdigen Führers des staufischen Imperialismus ausreichend nachgewiesen und klargestellt.[16]) Jene Kronendarstellungen des Peter von Eboli kannte ich seiner Zeit nur aus Winkelmanns Beschreibungen der Miniaturen in seiner philologischen Ansprüchen wenig genügenden Ausgabe (Leipzig 1874) und aus den damals vorliegenden ausgewählten, teilweise mangelhaften Reproduktionen. Jetzt hat die sorgfältige Edition von G. B. Siragusa[17]) durch Beschreibung und vollständige Wiedergabe eine bessere Einsicht in diese höchst beachtenswerten Miniaturen ermöglicht. Sie geben, wenige Jahre vor Walthers Reichsspruch vom Waisen Illustrationen zur staufischen Theorie des kaiserlichen Imperiums. Auf das Einzelne kann ich nicht genauer eingehen. Aber etliche Winke sind vielleicht erwünscht.

Ueber das was Walther und seine Hörer unter den *armen künegen* verstanden, findet man Aufschluss in dem Bild von Bl. 36 (Tavola 35): der aus seiner Gefangenschaft befreite, von Kaiser Heinrich VI. endlich wieder in Gnaden aufgenommene und mit der Krone Englands als Vasall des Kaisertums belehnte Richard Löwenherz liegt am Boden, die Füsse Heinrichs ergreifend, der in der kaiserlichen Majestät mit allem Prunk des Ornats und der Insignien auf dem Thron sitzt. Richard trägt eine Krone mit drei Zacken (eine Art Mauerkrone), aber ziemlich tief rückwärts im Nacken, so dass sie abzugleiten droht, Heinrich ausser einem riesigen Szepter eine sehr hohe und breite Kopfbedeckung, wohl die Mitra, die der Papst bei der Kaiserkrönung in St. Peter dem deutschen Könige aufsetzt (vgl. Bl. 12, T. 11 letztes Bild), mit fünf hohen über dem oberen Rand sich erhebenden Ornamenten (Lilien?). Aehnlich ist die Kaiserkrone Bl. 38 (T. 37), Bl. 39 (T. 38), Bl. 41 (T. 40), Bl. 44 (T. 43), Bl. 46 (T. 45). Auf Bl. 45 (T. 44) besteht die hohe Kaiserkrone aber aus Platten, die ein Oktogon bilden, von dem vier Seiten sichtbar sind. Auf Bl. 50 (T. 49) sehen wir Barbarossa und Heinrich VI. mit der hohen Kaiserkrone und

[16]) Vgl. Deutsche Rundschau 1902 Oktober S. 59—65 (= 'Vorspiel' I 1, S. 362—371). Ich darf vielleicht mitteilen, dass ein Altmeister aus dem Kreise der Kenner, Erforscher und Darsteller des staufischen Zeitalters Theodor Töche, der Verfasser des grundlegenden Buchs über Heinrich VI., im Jahre 1902 mir versichert hat, von den Ergebnissen dieses Aufsatzes ebenso freudig überrascht wie überzeugt worden zu sein.

[17]) Liber ad honorem Augusti di Pietro da Eboli a cura di G. B. Siragusa, Roma 1906 (Testo Tavole). Es gibt ausserdem noch eine Edition der Schrift in der Neubearbeitung von Muratoris Rerum Italicarum Scriptores: (Tom. 31) Petri Ansolini de Ebulo 'De rebus Siculis carmen' a cura di Ettore Rota, Città di Castello 1904, gleichfalls mit guter Reproduktion der Miniaturen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

breitem Gehänge in Quastenform, ausserdem König Salomo mit deutlich quadratischer Plattenkrone. Auch Bl. 53 (T. 52), 54 (T. 53) bieten wieder Heinrich VI. mit der massigen, hohen Kaiserkrone und den pfeilerhaften schweren Pendilia. Es ist in all diesen Darstellungen, wenigstens nach der Wiedergabe auf Siragusas Tafeln, zweifelhaft, ob der Miniaturist die Mitra der Kaiserkrönung oder das darüber aufgesetzte [18]) Kaiserdiadem abbilden wollte oder ob nur ein Phantasiegebilde. Jedesfalls benutzte er Motive des wirklichen kaiserlichen Kopfschmucks mit der ausgesprochnen Tendenz, sie gross, hoch und wuchtig zu gestalten als Ausdruck überragender Macht und Würde.

Deutlich erscheint die deutsche Königskrone mit gewölbtem Kronenbügel Bl. 12 (T. 11) bei dem Einritt Heinrichs VI. zur Krönung in Rom: eine hohe quadratische Plattenkrone mit aufgesetzten Ornamenten (Lilien?). Einfacher sind die dreiknaufigen sizilischen Königskronen Rogers und seiner Gemahlinnen sowie Heinrichs VI. und der Constanze auf Bl. 3 (T. 2): doch lassen die Zeichnungen (oder die Reproduktionen) Zweifel zurück darüber, ob hier eine Kronenmitra [19]) oder eine Plattenkrone gemeint sei. Die hohe Krone Barbarossas mit vier Lilien neben Heinrichs VI. Krone mit nur drei Lilien erscheint Bl. 14 (T. 13) und Bl. 14 (T. 13 bis). Besonders hoch sind die Kronen Barbarossas Bl. 15 (T. 14), wo auf dem obersten Bild die gekreuzten Kronbügel mit Knauf sich zeigen, aber namentlich die aufstrebenden Lilien der Krone des mittleren Bildes geradezu riesig sind und grotesk wirken.

Auch die Kaiserin Constanze wird mehrmals mit hoher Kaiserkrone, die meist fünf (dreimal sogar sechs) Ornamente (Lilien) trägt, abgebildet. Aus Bl. 27 (T. 26) soll die sechslilige hohe Krone helfen, die überlegene Würde der rechtmässigen Kaiserin zu versinnlichen, als sie, die *domina mundi,* vor dem Usurpator Tankred, der in kleiner Figur mit grossem Szepter auf dem Thron sitzt und unter einer helmartigen Kopfbedeckung ein affenmässig hässliches Gesicht zur Schau stellt, *imperiose loquuta respondit.* Die gleiche Absicht des Kronen-Kontrasts verfolgt Bl. 31 (T. 30): die Kaiserin Constanze zu Pferde mit grosser anscheinend quadratischer fünfliliger edelsteinbesetzter Plattenkrone, von der hinten Pendilia herabfallen, als Gefangene in den Palast der Gemahlin Tankreds einziehend, *audacter et imperiose loquitur et respondit uxori Tancredi,* der nur eine mit drei knaufartigen Ornamenten verzierte, allerdings bloss wenig niedrigere Krone vom Maler zugestanden wird. Auf demselben Blatt zeigt aber ein anderes Bild die Gattin Tankreds auf dem Thron wie sie den

[18]) Vgl. darüber Joseph Braun, Die liturgische Gewandung, Freiburg i. B. 1907, S. 457.

[19]) Das obere Bild von Bl. 3 (T. 2) stellt die Königskrönung des Herzogs Roger (II.) durch den Papst dar. Nach dem von Otto von Freising, Gesta Friderici I., I 29 mitgeteilten Brief der Römer an Konrad III. hatte der Papst König Roger II. Dalmatika und Mitra bei der Krönung verliehen, worin sie einen Eingriff, scheint es, in die Vorrechte des Kaisers erblickten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Brief Tankreds empfängt, der die Gefangensetzung Constanzens meldet, mit einer höheren Krone, die vier Lilien trägt (ohne *pendilia!*). Auf Bl. 33 (T. 32) sitzt die Gattin Tankreds gar mit hoher quadratischer fünfliliger Krone auf einem, allerdings lehnenlosen Thron. Man kann diese beiden Darstellungen entweder als Unachtsamkeiten des Miniaturmalers erklären oder auf einen andern Künstler zurückführen, dem die eigentliche Intention der Dichtung und der sie begleitenden Illustrationen nicht voll vertraut war.

Sicher ist, dass Tankred und seine Gattin auch durch ihre Kronen als illegitime Inhaber des Königsthrons bezeichnet werden sollen. Bl. 28 (T. 27) zeigt Tankred abschreckend hässlich auf lehnenlosem Thron mit der bekannten Handgebärde des trauervollen Nachdenkens *(futura cogitans lacrimatur)*, auf dem Haupt einen wunderlich entstellten Kronreif, über den sich die drei Herausgeber Winkelmann, Siragusa, Rota nicht aufklärend äussern, der aber, mag auch die darunter liegende Rasur das Urteil erschweren, den Eindruck macht, dass diese hohen Lilien zerbröckelt sind als Zeichen der drohenden Zukunft. Auf Bl. 32 (T. 31) und Bl. 35 (T. 34) erscheinen Tankred und seine Gattin thronend mit hoher mehrliliger Krone, aber auf dieser Krone sitzt ein Vogel. Die Herausgeber hüllen sich über dessen Bedeutung wieder in Schweigen. Offenbar aber soll der Vogel, der von dem Adler auf dem Szepter der Siegel Konrads II., Heinrichs III., Heinrichs IV. völlig verschieden ist, ein Symbol sein des illegitimen und flüchtigen Charakters dieser Königswürde. Wo dem deutschen Kaiser auf seiner Krone der Waise oder das Kreuz sitzt, der Bürge beständiger, unwiderstehlicher Macht, hat die Krone des Usurpators das Zeichen flatterhafter Vergänglichkeit, vielleicht auch nach italienischem Sprachgebrauch ein Zeichen des gefoppten Tropfes. Mit Sicherheit soll Bl. 35 (T. 34) die Vogelkrone Geringschätzung ausdrücken auf dem Haupte des thronenden *Tancredus tristis* bei dem Abzug der auf Weisung des Papstes Coelestin von ihm aus der Gefangenschaft nach Deutschland entlassenen Kaiserin und soll hier kontrastieren gegen die erhabenen Insignien der Davonreitenden, die eine sehr hohe edelsteingeschmückte fünflilige Krone mit schwerem Gehänge und als Szepter einen riesigen Palmzweig sowie den reichverzierten Mantel trägt.

Parodistisch wirkt Bl. 10 (T. 9) die hohe Krone auf dem Januskopf des zwergenhaft als *facie senex, statura puellus* dargestellten Tankred, den das danebenstehende Bild kopfüber mitsamt seiner Krone vom Pferde gestürzt vorführt: der Usurpator ist eben der schweren grossen Krone, dem wahren Königtum nicht gewachsen. Ebenso ists Bl. 11 (T. 10): Tankred mit grosser Krone, von der sogar auch hinten Pendilia herabfallen, in affenmässiger Hässlichkeit *(Simia factus Rex)*.

Diese und meine sonstigen umfassenden Untersuchungen über die Kronenbilder in mittelalterlichen Miniaturen, Gemälden, Skulpturen, die ich hier bei Seite lasse, wären fruchtbarer, besässen wir ein echtes Exemplar der deutschen Königs- und Kaiserkrone. Aber die sogenannte Wiener Kaiserkrone, auf die ich natürlich nach Kräften Rücksicht

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

genommen hatte, ist trümmerhaft und nur mit jüngeren Zutaten erhalten. Ihre ursprünglichen Bestandteile unterliegen verschiedenartiger Bestimmung und Beurteilung. Trotz der Inschrift, um deren willen sie vielfach in die Zeit Konrads II. gewiesen wird, dürfte sie schwerlich vor der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein. Sie besitzt heute nun in der Tat den hohen Bügel mit Kreuz und zwar ist dieser an die Stelle zweier älterer flacher gekreuzter Bügel getreten. Die Zeit dieser Umänderung ist bestritten. Kaum ist sie vor der Mitte des 12. Jahrhunderts erfolgt. Vielleicht aber auch erst im 13. Jahrhundert. Auf eine genauere Erörterung der Möglichkeiten muss ich an dieser Stelle verzichten. Im Grunde wäre selbst ein gesichertes Ergebnis für das Problem, um das es sich bei der lebendigen Betrachtung und Deutung der Kronensprüche Walthers handelt, nicht ausschlaggebend.

Das nämlich war das tiefe Missverständnis in Dietrichs Widerspruch: er verlangte oder erwartete von mir eine vollständige und exakte Feststellung der wirklichen Gestalt der staufischen Kaiserkrone in allen ihren Spielarten. Ein Diplomatiker konnte wohl zu einer solchen Forderung kommen. Allein das Problem, das mir vor Augen stand, war ein anderes. Ich wollte zeigen, wie in den Umgestaltungen der königlichen und kaiserlichen deutschen Krone und der westeuropäischen Königskronen des Mittelalters gewisse imperialistische Ideen und Stimmungen sich auswirkten, die den zeitgeschichtlichen, d. h. psychogenetischen Hintergrund für Walthers Sprüche und ihren Eindruck auf die Hörer bildeten. Es mag sein, dass ich durch meine ein wenig unvorsichtige, allzu weit gefasste und bestimmte Formulierung die Gefahr eines Missverständnisses herbeigeführt hatte, namentlich in dem aus einem populären Vortrag von 1901 hervorgegangenen Rundschau-Essai des Jahres 1902. Aber die etwa hie und da über das Ziel schiessende Formulierung hätte sich ohne Aufregung einschränken, zurechtrücken und dem berechtigten sachlichen Kern meiner Erkenntnis anpassen lassen. Kreuzzugsfanfaren wegen einer Gefährdung der Wissenschaft, als ob es gälte, den längst gebrandmarkten *schedelichen echter aller werlte* nun endlich auszutilgen, waren dabei entbehrlich.

Ueberdies haben meine Bemerkungen über die Kronengestalt auf den Königs- und Kaisersiegeln, die Dieterich berichtigen zu müssen glaubte, ohne sich selbst, wie ich nachwies, von kleinen Ungenauigkeiten und unberechtigten Unterstellungen freizuhalten, für den Kern der Sache eine sehr untergeordnete Bedeutung. Das Verdienst meiner neuen Erkenntnis, die Beziehung des Reichsspruchs auf die Auslandskönige, die Begründung dieser Deutung der *armen künege* und der *cirkel* aus der Auffassung und Terminologie des gleichzeitigen staufischen Imperialismus der Reichskanzlei und der Reichsdienstmannen bleibt bestehen,[20]) gleichviel ob die Kaiserkrone einen hohen oder einen

[20]) Sie hat auch die übereinstimmende Billigung von Roethe, Hampe, Schulte, Dieterich, Michel, Wilmanns, Michels und anderen gefunden. Cartellieri hat seine Scheu, Walthers Reichsspruch 'als Stimmungsbild zu verwenden'

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

flachen Bügel, ein Kreuz hat oder nicht hat, 'fast turmartig' heissen darf oder nicht. Entscheidend allein ist der von mir zuerst scharf bestimmte Gegensatz zwischen der quadratischen oder oktogonalen, durch Bügel geschlossenen Kaiserkrone (mit dem Waisen) und den kreisrunden offenen Stirnreifen (Zirkeln). Es ist auch nebensächlich, ob man das *ze hêre* noch sinnlich von der überragenden Höhe oder bloss bildlich, im abstrakten Sinne von 'zu überheblich' verstehen will. Selbst darüber könnte man zweifeln, ob die *cirken* für Walther ausschliesslich die ausländischen Könige oder nicht auch zusammen mit jenen gewisse auf den *circulus ducalis* Anspruch erhebende Herzöge mit landesherrlicher (königlicher) Gewalt bezeichnen könnten, also die Interpretation meines Waltherbuchs gegenüber der späteren im Rundschau-Essai und Akademieaufsatz den Vorzug verdiene. Ich glaube es allerdings nicht und halte daran fest, dass im zwölften Jahrhundert kein deutscher Fürst, auch kein Herzog den goldnen Zirkel tragen oder beanspruchen konnte, dass dieser vielmehr als Vorrecht und Abzeichen königlicher Herrschaft galt.[21])

Die Hauptsache ist dies: Walthers Reichsspruch, seine Sprüche überhaupt vom Kaisertum versteht man nur, wenn man sie einreiht in die grosse ideengeschichtliche Bewegung des staufischen Imperialismus, deren vornehmliche Träger die Reichskanzlei und die Reichsministerialen waren. An dem Ausdruck und Begriff 'Imperialismus' stiess sich Dieterich und fand ihn zu modern. Aber er ist durchaus treffend, und er ist seit meinem Waltherbuch und den voraufgegangenen wertvollen, von der historischen Fachwissenschaft nicht genügend anerkannten Untersuchungen Hans v. Kap-herrs zum Kennwort eines grossen europäischen Wettstreits geworden, der bis dahin von der deutschen Geschichtsforschung wenig beachtet, mehr jedoch von der französischen und englischen Historiographie gewürdigt, nunmehr die Aufmerksamkeit und die Bemühungen weiter Kreise der gelehrten Welt auf sich lenkte. Trotz der Verwunderung Dieterichs befand sich schon im Jahr 1903 der geschichtliche Begriff des mittelalterlichen Imperialismus auf dem Marsche. Der bleibende Gewinn aber, den meine Untersuchungen der Kronensprüche Walthers errungen hat, ist diese Erkenntnis: der mittelalterliche Imperialismus spielt sich am

---

bei der Darstellung des Versuchs einiger deutscher Fürsten, nach dem Tode Heinrichs VI. die Kaiserkrone Philipp August zu übertragen (a. a. O. III 174 Anm. 2), motiviert mit dem Hinweis darauf, dass die sprachliche Deutung, der „Zirkel" und der „armen Könige" nicht feststeht. Aber die imperialistische Auffassung des Spruchs steht nach allgemeiner Annahme fest und hätte von dem Biographen des Königs von Frankreich mit dem imperialistischen Beinamen des Augustus sehr wohl verwertet werden können. Mit Bedauern vermisst man auch in Cartellieris zusammenfassender Charakteristik (III, S. 577—594) jedes Eingehn auf diesen wesentlichen Zug seiner Persönlichkeit und der weltgeschichtlichen Bedeutung seiner Politik.

[21]) Vgl. ausser meinen Nachweisen jetzt besonders auch das von Schönbach veröffentlichte Zeugnis Rudolf v. Schlüsselbergs: *cognovit hunc miles ex gestacione circuli regem fore* (Walther ed. Wilmanns[2] zu 9, 13 S. 76 Sp. a).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

offenkundigsten und zugleich höchst wirkungsvoll ab in dem von Dieterich grundlos angezweifelten Wettstreit der Herrscher-Insignien. Mag man in dem *die cirkel sint ze hêre* das Adjektiv noch so figürlich-abstrakt verstehn, der Gegensatz und die Rivalität in den Formen der Königskronen des Auslands und der deutschen Kaiserkrone liegt unleugbar den Versen Walthers zu Grunde, machte sie allein seinem Publikum verständlich.

Es wirken hier uralte, aus dem Orient überkommene Vorstellungen dynastischer Religiosität und Kosmokrator-Symbolik nach: je höher, grösser, schwerer, reicher und kostbarer geschmückt die Krone ist und je höher, grösser, prächtiger die Gestalt ihres Trägers erscheint, desto grösser, höher, gewaltiger muss auch seine Herrschermacht sein. Nach dem 2. Buch Samuel (Vulgata II. Reges) 12, 30 nahm David bei Eroberung der Hauptstadt der Ammoniter die riesige Krone vom Haupte ihres Königs, d. h. vom Haupte der Bildsäule ihres Gottes Milkom, die ein Talent Gold an Gewicht hatte (etwa 59 Kilogramm) und kostbare Edelsteine enthielt, und setzte sie sich auf sein Haupt. Man braucht deshalb nicht mit dem Uebersetzer Kittel (Kautzsch, Die Heilige Schrift des Alten Testaments[3] I [1909] S. 436) statt des Talents Gold ein kleineres Gewicht anzunehmen. Noch der persische Sassanide Chosrau II. Parwēs (590—620 n. Chr.) sass in seinem Thronsaal unter einer riesigen Krone, die in ihrer Grösse das Maß vieler Scheffel fassend, mit Edelsteinen, Perlen, Gold, Silber beschlagen, an einer goldnen Kette vom Gewölbe herabhing, weil kein menschlicher Nacken sie hätte tragen können. Bei Empfängen steckte dieser Sassanide sitzend den Kopf in die Krone: 'Wer ihn so zum ersten Mal sah, sank vor Ehrfurcht in die Knie'.[22])

Krone und Diadem, Mitra und Tiara aus dem orientalischen, hellenistischen und römischen Altertum dem Mittelalter vererbt, sind in allen ihren Formen, als Kranz, Strahlen-(Zacken-)Krone, Stirnband oder Stirnreif sakralen Ursprungs. Von Göttern stammt die souveräne Herrschergewalt, und ihr Abzeichen kündet die Verbindung mit den Göttern, ja es ist selbst nur die Verleihung eines göttlichen Attributs. Die Kronen der altägyptischen Könige gehören eigentlich ägyptischen Göttern, wie die Krone des Ammoniterkönigs eigentlich die Krone des Ammonitergottes war. Noch heute lebt das fort in Afrika und Asien: bei den verschiedensten Stämmen tragen die Könige oder Häuptlinge mehrstockige groteske Kronenungeheuer, die ebenso auch den Götzenbildern zukommen. Auch die altjüdische und die christliche Königskrone ist eine Leihgabe Gottes. Sie bleibt eigentlich Eigentum Gottes, genauer Christi, des wahren Weltkaisers. Daher werden aus gewissen Anlässen Königskronen von grossem Ausmaß Christus als Weihspende zurückgegeben und an heiliger Stätte ihm zu Ehren aufgehängt. Ich denke z. B. an die neun westgotischen Königs-

[22]) Theodor Nöldeke, Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sassaniden aus der Chronik des Tabari übersetzt, Leyden 1879, S. 221f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kronen des 7. Jahrhunderts aus Fuente de Guarrazar[23]) bei Toledo, die ich im Oktober 1899 im Pariser Musée Cluny bewundern konnte: sie hängen an Ketten von der Decke, wie die Krone des genannten Sassanidenkönigs. Die Lichterkronen der christlichen Kirchen und Dome sind im Grunde nichts anderes als gottesdienstlich verwendete königliche Weihe-Kronen. Und die grosse achteckige Krone im Aachener Dom, die Barbarossa stiftete, ist gleichsam eine potenzierte Weltherrschaftskrone des Kaisers, daher quadratisch, genauer oktogonal wie das himmlische Jerusalem und die Krone Salomos, des Vorläufers Christi, des *Rex pacificus*.[24])

Die Kaiserkrone Karls des Grossen, sein Schwert und seine Lanze wurden von verwandter, aber christianisierter Kosmokrator-Mythik umsponnen. Die altfranzösische Chanson von der 'Reise Karls nach dem Morgenlande' aus dem Ende des 11., spätestens aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts erzählt ein wunderliches Märchen von dem kaiserlichen Ehrgeiz.[25]) Als Karl sich in der Kirche von St. Denis die Krone aufs Haupt gesetzt hat, fragt er stolz seine Gemahlin, ob sie je einen Herrscher sah, dem so gut Schwert und Krone standen. Unbedacht antwortet sie, dass sie von einem noch mächtigeren König wisse, und nennt auf drängendes Fragen den starken König Hugo von Konstantinopel. Nun zieht Karl mit seinen zwölf Paladinen und vielen Rittern ins Morgenland. Nachdem er im Dom von Jerusalem auf dem Stuhle gesessen hat, auf dem Christus einst sass, als er seinen zwölf Aposteln die heilige Messe gesungen hatte, und dadurch nach den Worten des Patriarchen fortan über alle Könige gekrönt ist, erwirbt er kostbarste Reliquien, neben anderen einen Nagel vom Kreuz Christi, die Dornenkrone, die Gott auf dem Haupte trug, den Abendmahlskelch, die silberne Schale und das Messer Christi. Endlich gelangt Karl an sein eigentliches Ziel und findet den gesuchten König Hugo in Konstantinopel wirklich umgeben von wunderbarer Pracht und Herrlichkeit. Durch Prahlereien geraten Karl und sein Gefolge aber in eine gefahrvolle Lage, da König Hugo alle mit dem Tode bedroht, wenn sie nicht die in der Trunkenheit angekündigten Kraftstückchen ausführen würden. Karl betet zu Gott um Hilfe, ein Engel verspricht ihm, nach strengem Tadel seines Uebermuts, Christi Beistand, und nun gelingen alle Wundertaten, deren sie sich vermessen hatten. Als Graf Bernhard, wie er verheissen hatte, einen nahen Fluss aus seinem Bett in die Stadt lenkt und eine Ueberschwemmung hervorruft, vor der sich König Hugo auf den höchsten Turm flüchtet, da verspricht der Herrscher Konstantinopels klagend und jammernd, Karls Lehensmann zu werden und ihm all seine Schätze zu geben. Nun bittet

[23]) Emil Hübner, Fleckeisens Jahrbücher für classische Philologie, 8. Jahrg. (85. Bd.) 1862. S. 570—581.

[24]) Vgl. dazu mein Buch 'Rienzo und die geistige Wandlung', S. 90f. 278. 427f. 432f.

[25]) Vgl. Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Konstantinopel. hrsg. von Ed. Koschwitz [4]. Leipzig 1900.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Karl den heiligen Christ, der Ueberschwemmung Einhalt zu tun. Allgemeine Versöhnung erfolgt, König Hugo wird von Kaiser Karl als Dienstmann angenommen, ein Fest mit ritterlichen Spielen veranstaltet und es halten beide Herrscher mit ihren Kronen auf dem Haupte einen feierlichen Umzug. Jetzt endlich kommt die von Karls Gemahlin unklug aufgeworfene Frage zur Entscheidung: 'Karl der Grosse trug seine grosse Krone von Gold, der König Hugo die seinige, die ein wenig niedriger war; Karl der Grosse war grösser um einen vollen Fuss und vier Daumen'. Alle Franzosen, die es sahen, sprachen: die Frau Königin hat unrecht und töricht geredet (V. 809—813). Nach der Heimkehr aber legt Karl den Kreuznagel und die Dornenkrone nieder auf dem Altar der Kirche von St. Denis und verzeiht seiner ihm zu Füssen gesunkenen Gattin.

Man sieht, die imponierende Erscheinung Karls, die ihn zum König aller Könige, d. h. zum Weltbeherrscher stempelt, tritt erst hervor, als er die Krone trägt, und ist die wunderbare Wirkung dieses heiligen Wahrzeichens seiner Macht, die von Gott, auf dessen Stuhl in Jerusalem er gesessen, dessen Dornenkrone er gewonnen hatte, mit übernatürlicher Kraft gesegnet wird. Das Ganze ist ein Reliquienmärchen aus der Krönungskirche von St. Denis mit imperialer Tendenz: der Kultus Karls des Grossen legitimiert den Ausdehnungsdrang und das Weltmachtstreben des französischen Königtums.

Aus dem zwölften Jahrhundert bringt die anonyme jüngere Vita Brunos, Erzbischofs von Köln und Herzogs von Lothringen, des Bruders Kaiser Ottos I., die zwar lange nach seinem Leben entstand und als eine vielfach unzuverlässige Quelle gilt, eine Anekdote, die höchst packend den Kronen-Wettstreit und die imperialistische Rivalität zwischen Frankreich und Deutschland vergegenwärtigt. Im Jahr 954 — so erzählt dieser Biograph — lud Erzbischof Bruno durch eine Gesandtschaft den König von Frankreich, den Karolinger Ludwig IV. (936—954), zu einer Festfeier ein. Dieser, der mit einer Schwester König Ottos I. und Brunos vermählt war, kam ohne Verzug, ward mit aller Ehrerbietung empfangen und freundlichst aufgenommen. Aber er äusserte den Wunsch, am kirchlichen Feste mit seiner Königskrone gekrönt teilzunehmen *(die sacra coronatus procedere dictaverat)*. Bruno wollte und konnte das nicht erlauben. Denn er wusste als Herzog von Lothringen und Metropolitan nur allzu gut, welch Konfliktsstoff zwischen seinem königlichen Bruder und seinem Schwager lag, erinnerte sich, wie König Ludwig früher selbst mit Waffengewalt die deutschen Grenzgebiete an sich zu reissen bemüht gewesen, wie er 938/939 ins Elsass eingefallen, dann die Empörung Herzog Heinrichs, des Bruder Ottos I., und Herzog Giselberts von Lothringen unterstützt, dabei eine Flotte seines Oheims, Königs Aethelstan von England zum Beistand herbeigerufen und sich von Giselbert und andern Grossen sowie von den oberlothringischen Bischöfen hatte huldigen lassen.[26])

[26]) Vgl. Rudolf Köpke und Ernst Dümmler, Kaiser Otto der Gr. Leipzig 1876, S. 60ff. 77. 86. 88.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es konnte Bruno nach diesen Erfahrungen nicht zweifelhaft sein, dass trotz seiner Verwandtschaft und der seitdem erfolgten Versöhnung und trotz dem zur Zeit bestehenden Bündnisse mit dem deutschen Könige der westfränkische Karolinger die alten Ansprüche seines Hauses bei gegebener Gelegenheit wieder geltend zu machen versuchen konnte. Bruno erblickte also in dem Begehren seines Schwagers keine blosse Frage höfisch festlicher Etikette. Er sah darin vielmehr eine Gefährdung der Rechte und des territorialen Besitzstandes des deutschen Königs. So griff er zu einer List. Im Volksgedränge kam auf sein Anstiften scheinbar der Träger der Königskrone *(regiae coronae procurator)* zu Fall, das Diadem *(dyadema)* entglitt ihm und geriet unter die Füsse der drängenden Menge. So geschah es, dass der König von Frankreich, der Karolinger, sich getäuscht sah und im Festzuge nur mit dem Stirnreif, dem Zirkel, gekrönt einherschritt *(spe sua frustatus processit quidem, circulatus tamen)*. Er durchschaute das Spiel, das mit ihm getrieben war und verliess nach der Festmesse, vom darauf folgenden Festmahl nur gerade eilig kostend, ohne die Nacht über da zu bleiben, in überstürzter Abreise die Stadt Köln, schweigend zwar, aber Rache brütend. Auf den Tag des heiligen Dionys (9. Oktober) lud er nun seinen Schwager Bruno zu sich ein nach Paris, damit er dort mit dem gesamten Klerus die Messe zelebriere. Aber als dieser im erzbischöflichen Ornat an den Altar treten wollte, fand er dort plötzlich schon einen französischen Bischof amtierend. Er erkannte sofort darin des Königs Rache und begab sich mit seinem Gefolge an einen anderen Altar, zelebrierte dort die Messe, verliess aber, ohne Abschied zu nehmen und ohne zu speisen, von den Seinigen begleitet das Land, kehrte nach der Heimat zurück, rüstete zur Vergeltung einen Kriegszug und kämpfte mit Feuer und Schwert siegreich gegen den französischen König.[27])

Der Schluss der Geschichte ist ein Märchen. Und sie mag es auch ganz sein. Aber sie zeigt, wie man im 12. Jahrhundert in den imperialistischen Kreisen Deutschlands, wo man immer noch die Westgrenze des Reichs von französischer Ausdehnungspolitik bedroht sah, über die königlichen Insignien dachte: dem König von Frankreich kommt nicht die *corona* zu, sondern nur der *circulus*, der *cirke*, der Stirnreif. Umgekehrt aber erhebt der französische König den Anspruch, selbst ausserhalb der bestehenden Grenzen seines Königreichs bei festlichen Gelegenheiten die *corona*, das Abzeichen seiner unbedingten Souverainität zu tragen. Die unbedingte Souverainität lief indessen damals noch immer hinaus auf imperiale Gelüste.

Vor vielen Jahren schon hat Harry Bresslau die hohe politische Bedeutung der Insignien auf den Siegelbildern deutscher Könige und Kaiser hervorgehoben und gezeigt, wie zuerst unter Otto III. ein Typus des Majestätssiegels aufkommt, der den Herrscher mit der Krone, Szepter, Weltkugel, Mantel auf dem Throne sitzend zeigt. In der deutschen Reichskanzlei legte man auf diesen Typus das grösste

[27]) Monumenta Germaniae Hist. Scriptores IV 277.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gewicht und betrachtete ihn als das eigentliche Vorrecht des Trägers oder Anwärters der deutschen Kaiserkrone.[28]) In Frankreich hat man dieses Vorrecht seit dem 11. Jahrhundert unter Heinrich I. usurpiert, in England wohl zuerst durch Eduard den Bekenner, der es nach Bresslau in Frankreich kennen gelernt hatte.

Der Beiname 'Augustus', den zwischen 1185 und 1196 König Philipp von Frankreich in den ihm nahestehenden Hofkreisen erhalten hatte,[29]) war ein weithin leuchtendes Zeugnis, dass man dort zwischen dem französischen Königtum und dem Imperium der antiken Cäsaren einen unmittelbaren Zusammenhang postulierte. Diesen Tendenzen entsprechend hat man in Frankreich früh alle Insignien, die streng genommen nur dem Träger des Imperiums zukamen und ursprünglich teilweise Kosmokratorsymbole orientalischer Weltreich-Herrscher gewesen waren, dem französischen König zugeeignet oder zuzueignen versucht in ausgesprochener oder schweigender Rivalität mit dem deutschen Kaiser und dem Kaiser von Byzanz.

In diesem grossen geschichtlichen Zusammenhang erst begreift man die seelischen Motive und Wirkungen des an sich abgeschmackt scheinenden Strebens nach immer weiter gehender Vermehrung und Steigerung der Zahl, des äusseren Umfangs und Gewichts, der Kostbarkeit der Herrscherabzeichen. Der Tiara des Papstes wächst neben dem einen Reifen früh ein zweiter und nach der Wende des 13. Jahrhunderts ein dritter Reifen *(circulus)* zu,[30]) die Kaiserkrone ist schon vor ihr durch die sich kreuzenden Bügel eine *corona trifaria*, gleichsam ein dreifacher *circulus*. Die Mitra des Papstes[31]) wurde durch immer stärkere Häufung der aufgesetzten kostbaren Edelsteine und Perlen schliesslich unter Bonifaz VIII. ein Monstrum, das mehr als 6 Pfund wog. Wer sich alles dies und meine voraufgehenden Nachweise vergegenwärtigt, wird auch einer Nachricht tiefere Bedeutung beimessen, die uns von der Krönung des englischen Königs Richard Löwenherz merkwürdige Kunde bringt. Er benutzte im Jahr 1189 für seine Krönung 'eine goldne grosse und schwere ringsum von kostbaren Edelsteinen verzierte Krone' *(coronam auream magnam et ponderosam, lapidibus pretiosis undique decoratam)*. Als der Erzbischof sie ihm auf das Haupt setzte, mussten sie ihres Gewichts wegen zwei Grafen halten *(duo comites sustinebant propter ponderositatem ipsius)*. Für

---

[28]) Vgl. H. Bresslau, Handbuch der Urkundenlehre I. Bd. Leipzig 1889, S. 966 (die Neubearbeitung dieses Kapitels seines trefflichen Werks hat der Verfasser leider nicht mehr erlebt). Ob übrigens dieser Typus wirklich ohne Einfluss eines byzantinischen Vorbildes entstand, bleibt mir zweifelhaft.

[29]) Vgl. Cartellieri, Philipp August 1, S. 10; im Allgemeinen besonders jetzt Fritz Kern, Französische Ausdehnungspolitik, Tübingen 1910.

[30]) Vgl. darüber mein Buch Rienzo und die geistige Wandlung S. 234 bis 244. 418—443.

[31]) Vgl. über ihren orientalischen Ursprung E. Wüscher-Becchi, Ursprung der päpstlichen Tiara und der bischöflichen Mitra, Römische Quartalschrift Bd. 13 (1899), S. 77 ff., besonders S. 79. 105; Jos. Braun a. a. O. S. 424 ff. 431 ff. 458 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Krönungsmahl vertauschte der König dann die schweren Krönungsgewänder gegen leichtere Kleider und speiste mit einer leichteren Krone gekrönt. Derselbe Tausch von Gewändern und Kronen wiederholte sich bei dem Festmahl, das am 17. April 1194 auf seine neue Inauguration zum König folgte nach der Rückkehr aus seiner Gefangenschaft.[32]) Hier regt sich immer noch ein Hauch von jener uralten mystischen Symbolik des religiösen Herrscherkults, die ich oben an der Krone des Ammoniterkönigs und seines Götzen wie an der Krone des Sassaniden Chosrau Parwēs und etwas anders gewendet an den Weihekronen der westgotischen Könige Spaniens aufzeigte.

Dabei erinnere man sich der Rolle, die das angebliche Schwert Karls des Grossen bei der Krönung der französischen Könige in Saint Denis spielte und der Nachricht Wilhelms von Malmesbury aus der Mitte des 12. Jahrhunderts,[33]) dass im 10. Jahrhundert eine Brautwerbungsgesandtschaft des französischen Königs Hugo dem König Aethelstan von England folgende Geschenke gebracht habe: das Schwert Kaiser Constantins mit einem seinem Griff eingefügten Nagel vom Kreuze Christi, ferner die Lanze Karls des Grossen, die er gegen die Sarazenen geführt habe und die, wie man sagte, die nämliche sei, mit der einst der Centurio (Longinus) die Seite des gekreuzigten Herrn durchbohrt und dadurch den armen Sterblichen das Paradies geöffnet hat; ausserdem die Fahne *(vexillum)* des heiligen Mauritius, eine Kreuzpartikel und eine Partikel von Christi Dornenkrone. Man sieht, wie auch in England die dynastische Legende wuchert und mit imperialen Insignien arbeitet, mehr als ein Menschenalter vor Walthers Verherrlichung des Weltberufs der deutschen Kaiser und ihrer gottgeweihten, von Gott stammenden Insignien: der geschlossenen Krone, die der Waise ziert, der Reichslanze Constantins, die der erste christliche Ritter Longinus in die Seite Christi gestossen hatte (s. unten S. 345 ff.). Es war wirklich ein Wettstreit der Königszirkel und der Kaiserkrone, genauer ein Ringen um den legitimen Besitz der von dem märchenhaftem Zauber alter Ueberlieferung umwobenen Symbole des Imperiums. Nur vom Boden dieser Erkenntnis kann man Walthers Kampf für das deutsche Weltkaisertum verstehen und richtig werten, anderseits sich klar machen, wie Richard von England und Philipp August auch nur zeitweise mit dem Gedanken spielen konnten, nach dem vorzeitigen Tod des gewaltigen Welthammers Heinrich selbst mit Hilfe egoistisch verblendeter deutscher Fürsten den Kaiserthron zu besteigen, und welche furchtbare Gefahr dem deutschen Reiche damals drohte. Angesichts dieser Gefahr erhob Walther in leidvoller Sorge den Klageruf: *Só wê dir, tûschiu zunge!* Wir vermögen heute erst, ganz zu ermessen und im Tiefsten nachzufühlen, was in jener Zeit des Zusammenbruchs der deutschen Kaiserherrlichkeit die Seelen der Vaterlandsfreunde erschütterte und bis zur Verzweiflung quälte.

[32]) Vgl. Roger von Hoveden Chronica ed. Stubbs Vol. III S. 10 11. 247. 248 (Chronik des Benedict of Peterborough II 81. 82. 83).

[33]) Gesta regum Anglorum II 135 (Mon. Germ. Scr. X 460; ed. W. Stubbs Vol. I 150).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Walthers Palinodie. [1])

Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1903, 28. Mai, S. 612f.

Für Walthers Gedicht *Owê war sint verswunden alliu miniu jâr* (LACHMANN S. 124) ist es durch eingehende Betrachtung möglich, sowohl die Gestaltung des Textes als auch das Verständnis des Zusammenhangs des Ganzen und hierdurch die Interpretation einzelner bisher unbefriedigend erklärter Stellen zu fördern, endlich Zeit und Anlass der Dichtung schärfer zu bestimmen. In der ersten Strophe ist die überlieferte Reihenfolge der Verse nicht anzutasten, hinter *flôz* (Vers 11) Punkt zu setzen. Der folgende Vers (124, 12) spricht die Besorgniss aus vor den Folgen des bösen Angangs nach dem Erwachen (vgl. Walther 118, 12—17): die einzelnen Erscheinungen der schlimmen Veränderung von Welt und Menschen treten dem Dichter entgegen als beängstigende Vorzeichen, die sich in der zweiten Strophe steigern und unheilvoll erfüllen. 124, 19 ist mit der Handschrift *niuwecliche* (statt *riuweclîche*) und *ê* an Stelle von *nû* zu lesen. Die unvermittelte Peripetie von 124, 32 wird begreiflich aus dem Epimenidesmotiv des Eingangs: der Erwachte kommt zu sich und spricht nun die in langem Schlaf gewonnene neue Weisheit aus. 125, 8 muss man *mohte* (statt *möhte*) schreiben und das bekannte deiktische *ein* annehmen: „jener bekannte Söldner" ist der Speersoldat am Kreuze Christi, dessen heilige Waffe dann Walthers Kreuzlied auf die Ankunft in Palästina (15, 18) feierlich begrüsst. In der religiösen Phantasie des Mittelalters spielte dieser Speer des Söldners eine durch Dogma, Liturgie (Proskomide der griechischen Messe; Charfreitags-Officium; Officium der Lanze in der kirchlichen Ritterweihe), bildende Kunst, Sage (Gral), Aberglauben (Longinussegen), Dichtung (Gralroman, Longinusanrufungen) geschaffene bedeutungsvolle Rolle, war auch seit dem Siege von Antiochia (1098) das Symbol des Kreuzfahrterfolges und wurde gerade von der Kreuzzugsstimmung des Jahres 1227 wieder stark in den Vordergrund gerückt: so in dem Brief Gregors IX. an Friedrich II. vom 22. Juli 1227 und in den von Matthäus von Paris erzählten Visionen aus dem Juni und der nächstfolgenden Zeit des Jahres 1227. Walthers Gedicht ist durch alles dies bestimmt. Es entstand in Oesterreich, um die Mitte des Oktober 1227, gleich nach dem Bekanntwerden des grossen Sterbens in Brindisi, des Todes des Landgrafen von Thüringen und des Bischofs von Augsburg, der Erkrankung des Kaisers, des Aufschubs der Kreuzzugsexpedition und des Inhalts der beiden Encykliken Gregors (*unsenfte brieve* 124, 26) an die deutschen Bischöfe vom 1. Oktober und an die deutschen Fürsten vom 8. Oktober 1227, möglicherweise in einem gewissen Gegensatz zu Herzog Leopold von Oesterreich.

[1]) Ausführlich und im Einzelnen begründet erscheint die Darlegung des obigen Referats im 2. Bande meiner Untersuchungen über Walther von der Vogelweide. * Vgl. unten S. 345 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der heilige Speer des Söldners und der wahre Ritter bei Walther von der Vogelweide.

Ein ungedruckter Bericht vom 20. Dezember 1903.

Mein Vortrag in der Gesellschaft für deutsche Literatur gab einen Abriss des ersten, grundlegenden Drittels meines bis auf das Schlusskapitel seit etwa zwei Jahren im Manuskript vollendeten Buchs über „Die Longinuslegende und den Ursprung der Sage vom Gral“ und deutete kurz den weiteren Gang der Untersuchung an: vgl. mein Referat über diesen Vortrag (Deutsche Literaturzeitung 1903, 14. November, Sp. 2821—24) und die soeben von mir veröffentlichte Rezension der Schrift Willy Staerks 'Ueber den Ursprung der Grallegende' (Deutsche Literaturzeitung 1903, 12. Dezember,*) Sp. 3050—58), die einige weitere Punkte meiner Auffassung berührt.

Unmöglich ist es, im Rahmen einer kürzeren Darlegung den ganzen Verlauf meiner Untersuchung anschaulich zu machen, ebensowenig den Inhalt meines Vortrags in seinen Einzelheiten näher und verständlich auszuführen.

Zur Aufklärung dient es besser, wenn ich das Problem sozusagen von rückwärts, von der Endstelle der geschichtlichen Entwicklung der fraglichen Sagenmotive, beleuchte und dabei den prägnanten Punkt hervorhebe, von dem aus ich selbst zuerst den ideellen Kern der Sage wie die geistige Sphäre ihres Ursprungs und vor allem ihre Bedeutung für das religiöse und politische Denken und Ahnen, Fühlen und Wollen der mittelalterlichen Menschen, unserer mittelalterlichen grossen Dichter und Kaiser erfasst habe.

Auf diese Weise wird sich zugleich herausstellen, inwiefern meine Forschungen über die Longinus- und Gralsage das Programm zu erfüllen suchen, welches ich in meiner Antrittsrede in der Leibnizsitzung der Akademie der Wissenschaften vom 3. Juli 1902 für die künftige Entwicklung meiner Wissenschaft, der deutschen Philologie, aufgestellt habe: „engere Fühlung mit den angrenzenden geschichtlichen Fächern“, im vorliegenden Fall besonders mit der mittelalterlichen Kirchen- und Kunstgeschichte sowie der Geschichte der mittellateinischen Literatur.

---

*) Vortrag und Rezension sind wieder abgedruckt in meinem: 'Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes', I 1, Halle a. S. Niemeyer 1925, S. 161—164. 165—173.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meine ganze Arbeit über die Longinus- und Gralsage ist hervorgewachsen aus einem Exkurs zum zweiten Bande meines Werks über Walther von der Vogelweide und hat es mit veranlasst, dass dieser zweite Band bis heute noch nicht veröffentlicht werden konnte. Nunmehr soll sie als selbständiges Buch demnächst erscheinen. [Das ist bisher nicht geschehen.]

Eines der bekanntesten und schönsten Gedichte Walthers, das mit den Worten anhebt „Ach wohin verschwunden sind alle meine Jahr" (*Owê war sint verswunden alliu mîniu jâr,* Lachmanns Ausgabe S. 124), schlägt nach einer ergreifenden Klage über die traumartige Nichtigkeit des menschlichen Lebens, über die unbegreifliche Veränderung und Verdüsterung der einst so frohen und festlichen Hofgesellschaft um in die Erkenntnis, dass nur ein Tor das Schwinden irdischer Wonnen beweine, dass den Himmel verliere, wer der aussen glänzenden, innerlich todesfinstern Welt und ihren Freuden nachtrachte, und mahnt die Ritter mit Berufung auf ihre geweihten Schwerter, dessen eingedenk zu sein und als geringe Busse für grosse Sünde die Kreuzfahrt anzutreten. Gemeint ist die Kreuzfahrt, die der grosse staufische Kaiser Friedrich II. nach langer Verzögerung im Jahre 1227 begonnen, dann aber in Folge einer im Ausschiffungshafen Brindisi ausgebrochenen Epidemie, an der er selbst erkrankt war, verschoben hatte. Der Dichter schliesst seinen Werberuf, das Kreuz sich anzuheften, mit dem Wunsch, selbst trotz seiner Mittellosigkeit der Teilnahme an der Fahrt gewürdigt zu werden, und mit der Hoffnung, alsdann die Krone des ewigen Lebens, offenbar durch den Tod, gewinnen zu können. Von dieser Krone sagt er: *die möhte* [könnte] *ein soldener mit sinem sper bejagen* [erwerben].

Man hat diese Worte bisher erklärt: „diese himmlische Krone könnte auch ein gewöhnlicher, einfacher Fußsoldat, der nur einen Speer als Waffe führt, erwerben; also wohl auch ich". Diese Erklärung lässt sich aber nicht halten, wie ich bereits nachgewiesen habe in einem Vortrag in der Akademie der Wissenschaften vom 28. Mai 1903 (Sitzungsberichte S. 612 f.).*) Ausser allen andern Gründen spricht zweierlei dagegen: 1. Der Speer ist im Anfang des 13. Jhs. keineswegs die für den einfachen Fußsoldaten charakteristische Waffe, vielmehr recht eigentlich die moderne ausschlaggebende Waffe des Ritters. 2. „Söldner" waren damals gerade erst recht auch die Kreuzzugsritter: wir kennen genau die über die Besoldung der für diesen Kreuzzug nötigen Ritter geführten Verhandlungen.

Der „Söldner mit dem Speer" kann mithin keinen Gegensatz zu den vorher genannten Rittern bezeichnen. Deshalb lese ich mit einer kaum nennenswerten Aenderung des (übrigens nur in einer Handschrift überlieferten und an vielen andern Stellen des Gedichts unzweifelhaft verderbten) Textes: *die mohte* (konnte) *ein soldener mit sinem sper bejagen.* Das „ein" ist hier deiktisch gebraucht, wie oft in

*) S. oben S. 343.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mittelhochdeutscher Sprache (sowohl bei Walther als im Nibelungenlied).[1]) Also: „jener bekannte Söldner". Gemeint ist der Kriegsknecht, der nach dem Johannesevangelium die Seite Christi am Kreuze mit seinem Speer öffnete (Joh. 19, 34).

Die Waffe dieses Söldners feiert Walther selbst in einem andern Liede, mit dem er seine Ankunft im heiligen Lande begrüsst, das also unmittelbar an unser Gedicht sich anschliesst: *Wol dir, sper, kriuz unde dorn* (Lachmanns Ausgabe S. 15, 18). Hier haben wir die Erfüllung des Wunsches in jenem emendierten Verse.

Dieser Speer des Söldners spielt nun aber auch, wie ich bemerkte, in der liturgischen Ritterweihe eine Rolle. Gerade auf diese Ritterweihe weist Walther in seinem Gedicht selbst hin, indem seine Mahnung an die Ritter sich gründet auf deren geweihte Schwerter. Bei der Benediktion der ritterlichen Waffen im kirchlichen Ofizium, wie es der alte Ordo Romanus vulgatus wiedergibt, wird an jenen Speer und seinen Träger feierlich erinnert als den ersten Typus des christlichen Kriegers. Aber auch einer der in Walthers Gedicht genannten *unsenften brieve von Rôme*, die „Trauern geboten und Freude benommen", spricht von ihm. Bisher verstand man unter diesen „ungnädigen Briefen" die eigentliche Bannbulle Gregors IX. gegen Friedrich II. Gemeint sind aber vielmehr die unmittelbar dem Bruch vorhergehenden Briefe Gregors: sein letztes warnendes und mahnendes Schreiben an den Kaiser vom 22. Juli, seine beiden Enzykliken an die deutschen Bischöfe vom 1. Oktober, an die deutschen Fürsten vom 8. Oktober 1227. In jenem Schreiben vom Juli fordert er den Kaiser auf, sich von den irdischen Vergnügungen loszureissen und den himmlischen Angelegenheiten (der Kreuzfahrt) nachzutrachten, ganz wie im Gedicht Walthers. Dabei hält Gregor dem Kaiser die Bedeutung der kaiserlichen Insignien vor, die er symbolisch auslegt. Und an die Spitze stellt er mit ausführlichstem Verweilen die Reichslanze, die angebliche Lanze Constantins des Grossen, die er identifiziert mit dem Speer, durch den der Söldner die Seite Christi öffnete.

Nach der Erzählung des Geschichtschreibers Matthaeus von Paris hatten in England und in andern Ländern im Juni und der nächstfolgenden Zeit des Jahres 1227 für die Kreuzfahrt begeisterte Menschen Visionen, in denen sie am Himmel den durch die Lanze durchbohrten blutenden Christus sahen.

Der Speer des Söldners war damals wieder das Palladium der Kreuzfahrer, wie er es 1098 in Antiochia auf dem ersten Kreuzzug geworden war.

[1]) Dieses deiktische 'ein' kommt häufig auch noch im Volkslied und bei Luther vor: z. B. in der bekannten Stelle „Ich bin ein guter Hirte" Johann. 10, 12 (= griechischer Grundtext *ὁ ποιμὴν ὁ καλός*); „Ich bin ein rechter Weinstock" Joh 15, 1 (Grundtext *ἡ ἄμπελος ἡ ἀληθινή*). Ebenso noch im heutigen Amtsstil: man schreibt „An ein hohes Ministerium", „An einen wohllöblichen Magistrat". Entdeckt worden ist dieser Gebrauch des Artikels *ein* durch Hildebrand. Nach ihm hat besonders Braune reiche Belege dafür beigebracht. Früher änderte man vielfach diese überlieferten *ein* oder beanstandete sie (sogar noch Lachmann im Nibelungenlied).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sein Träger, Longinus, galt der Legende und der volksmässigen Auffassung, wie sie sich namentlich in den zahllosen bildlichen Darstellungen der Kreuzigung äussert, als der erste bekehrte Heide, als der erste bekehrte römische Kriegsmann. In der alten Legende bekennt Longinus, von der *militia saecularis* zur *militia christiana* oder *caelestis* übergegangen zu sein. Darum bilden ihn die Kreuzigungsdarstellungen in Frankreich und Deutschland seit dem 9. Jahrhundert ab als Partner der triumphierenden, das der Speerwunde des Gekreuzigten entströmende Blut im Kelch auffangenden *Ecclesia* auf der rechten Seite des Gekreuzigten neben Maria, im Gegensatz zu der auf der linken Seite stehenden besiegten, mit verhülltem oder geblendetem Gesicht und zertrümmerter Lanze abziehenden *Synagoge* und dem als Jude gedachten Schwammträger, dem Spender des mit Galle gemischten Essigtranks. Die Lanze des Longinus ist hier also die Herrscherlanze der Kirche, die nach der Auslegung Tertullians und Augustins durch den Speerstoss und die Oeffnung der Seite des zweiten Adam geschaffen wurde. Nach einer jüngeren Entwicklung der Longinussage war Longinus alt und erblindet. Durch das Blut der göttlichen Seitenwunde, das auf seine Augen beim Speerstich herabströmt, wird er geheilt, jung und sehend.*) Auch der Zug ist in einer Fassung der schriftlichen Longinus-Legende überliefert, dass der bekehrte Longinus selbst ein Patron und Werber des himmlischen Kriegsdienstes wird. Und nach weit verbreiteter, ja vielleicht überwiegender Meinung galt Longinus nicht als Kriegsknecht, sondern als Ritter. Er wurde nach dieser Auffassung, die ihn mit dem Christus bekennenden Hauptmann *(centurio)* am Kreuze zusammenwarf, zum ersten christlichen Ritter. All diese Ueberlieferungen sind älter als die Zeit Walthers.

So konnte also Walther, wenn er seine Bekehrung vom Weltdienst zum himmlischen Kriegsdienst darstellt, wenn er die Ritter zu gleichem Kriegsdienst aufruft, wenn er auf der Kreuzfahrt im heiligen Lande die Krone des ewigen Lebens zu erwerben hofft, wenn er diese als *richen solt* über allen Fürstensold stellt, sich wohl berufen auf jenen ersten christlichen Söldner, als ältesten Typus des Paulinischen *bonus miles*[2]). Gleich ihm fühlte er sich von Alter und weltlicher Verblendung befreit, „sehend" und „wach" geworden (nach den im ganzen Mittelalter herrschenden Bildern). Ihn und seine Waffe betrachtete er als Beschützer und Palladium auf der heiligen Fahrt. Und natürlich sprach er allen aus der Seele, die er durch sein Lied zur Kreuzfahrt anwerben wollte und die sich von ihm fortreissen liessen.

*) Vgl. darüber meinen Aufsatz 'Der Judenspiess und die Longinussage', Ilbergs Neue Jahrbücher Bd. 37 (1916), S. 32—43 (='Vorspiel' I 1, S. 185—199).

[2]) Nach 2. Timoth. II, 3. 4: *labora sicut bonus miles Christi. Nemo militans Deo implicat se negotiis saecularibus ... Nam et qui certat in agone, non coronatur, nisi legitime certaverit.* * Vgl. meinen Kommentar zum Ackermann aus Böhmen (= Vom Mittelalter zur Reformation III 1, Berlin 1917), S. 214 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Möglicherweise soll aber die Krone des himmlischen Jerusalem, die der Speer des Söldners erwarb, in Walthers Gedicht auch politische oder besser gesagt religionspolitische Vorstellungen auslösen. Friedrich II. nannte sich seit seiner Vermählung mit Isabella, der Erbin des Königreichs Jerusalem (im Jahre 1225), König von Jerusalem. Das Ziel seiner Kreuzfahrt, das er auch wirklich erreichte, war neben der Befreiung, d. h. der allgemeinen Zugänglichmachung, des heiligen Grabes die Krönung zum König von Jerusalem in der heiligen Grabeskirche: am 18. März 1229, einen Tag nach seinem Einzug, hat er in der Morgenfrühe ohne kirchliche Zeremonie, ein Gebannter, mit eigener Hand vom Hochaltar der Grabeskirche eine goldene Krone genommen und sich aufs Haupt gesetzt. Am selben Tage erliess er zwei grossartige Friedensmanifeste, die den Papst versöhnen und die Weltruhe herstellen sollten. Dadurch erst hatte er das überschwengliche Ideal des mittelalterlichen Weltkaisertums verwirklicht. Erst die Befreiung des heiligen Grabes und die, wenn auch imaginäre, Herrschaft über Jerusalem besiegelte das wahre Imperium und erschien wie ein Vorklang der Aufrichtung des neuen Jerusalems, das die religiös erregte Zeit erwartete von dem grössten und letzten Kaiser, dem Friedens-Kaiser, dem Welt-Entsühner, dessen Ankunft immer wieder als nahe bevorstehend prophezeit und geglaubt wurde. Nach der Darstellung des deutschen Gedichts vom Antichrist aus dem 12. Jahrhundert zieht der fränkische König (d. h. der deutsche Kaiser) zum heiligen Grabe, um seine weltliche Gewalt abzulegen: dorthin bringt er sein kaiserliches Gewand, die kaiserliche Reichslanze, die Krone und legt sie nieder, sich so seiner Herrschaft entäussernd. Alsbald erscheint Christus mit den Zeichen seiner Passion als Weltrichter zum jüngsten Gericht: seine Wunden bluten, er trägt die Dornenkrone; das Kreuz und die Lanze des Söldners begleiten ihn. Der irdische Kaiser legt die Lanze des Imperiums, die Lanze des Constantin, nieder, und diese verwandelt sich gleichsam zurück in die Lanze, die einst dem Heiland die tiefste Erniedrigung brachte und nun die Aufrichtung seiner ewigen Weltregierung einleiten soll als Lanze des Weltrichters und Weltherrschers.*)

Zwischen 1101 und 1106 hatte der Abt Thiofried von Echternach in einem gelehrten Buch zur Rechtfertigung des Reliquienkultus ein eigenes Kapitel der *lancea militis* gewidmet: er nennt sie die heilbringende und heilende (wie der Gral und die Grallanze!); sie hat das flammende Schwert des Engels, das die Stamm-Eltern aus dem Paradiese trieb, zurückgeschlagen und das verlorene Paradies den Menschen wiedergenommen (wie der Gral!); bei der Wiederkunft Christi

*) Vgl. dazu meinen Aufsatz 'Der Judenspiess und die Longinussage' a. a. O. S. 31 und Anm. (= 'Vorspiel' I 1, S. 183); meinen Aufsatz 'Der Longinus-Speer in eschatologischem Lichte, Sitzb. d. Berliner Akad. d. W. 1920, S. 316—320 (= 'Vorspiel' I 1, S. 243—248); mein Buch 'Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit' S. 171—176; mein Buch 'Der Dichter d. Ackermann aus Böhmen u. seine Zeit' (Vom Mittelalter zur Reformation III 2, Berlin 1926), S. 234 f. 246 ff. 252 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zum Weltgericht wird sie von seiner Hand geschwungen werden als Herrscherlanze des obersten Weltkaisers.

Als Walther sein Kreuzzugs-Werbegedicht schuf, mag man in den Kreuzfahrerkreisen wohl ein neues wunderbares Auftauchen der heiligen Lanze, eine Wiederholung des Wunders von 1098 für möglich gehalten haben. Man bestritt die Echtheit der in Konstantinopel verwahrten Lanze. Die Armenier beanspruchten damals ihrerseits, die echte Lanze des Söldners seit der Zeit der Apostel zu besitzen, und sagten von ihr: „Wer sie gesehen hat, der wird nicht den ewigen Tod sehen ... und das Königreich, darin sie sich befindet, wird geehrt sein und niemals seine Macht verlieren."

Nach allen solchen Anschauungen hat die Lanze des Söldners eine mehr oder minder geistig oder real gefasste Kraft, die der vom Gral geglaubten entspricht. Dass Gral und Lanze des Speersöldners Christi von Anfang an zusammengehöre, hat mein Vortrag genugsam betont. Eng verbunden erscheinen beide in den französischen Gral-dichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts.

Im sogenannten Grand St. Graal sieht der betende Sohn Josephs von Arimathia den Gekreuzigten, umgeben von Engeln: einer trägt die Lanze, die einst in seine Seite gestochen wurde, so dass Blut und Wasser aus der Wunde in eine Schale gesammelt wurde. Später wird der Sohn Josephs von einem Engel zur Strafe mit einer Lanze verwundet; das Eisen bleibt in der Wunde stecken und kann nicht eher herausgezogen werden, als bis der Engel selbst es herauszieht. Mit dem der Wunde dabei entfliessenden Blut wäscht der Engel die Augen des erblindeten Nascien, der blind geworden war, weil er vorwitzig den Deckel des Gralgefässes gehoben hatte, und gibt ihm dadurch die Sehkraft wieder (eine Kopie der Heilung des blinden Longinus!). Der Engel erklärt dann den Sinn der Lanze: sie bedeute den Beginn der wunderbaren Abenteuer, die in jenem Lande sich ereignen werden, in das der Herr den Sohn Josephs führen werde; zu dieser Zeit sollten die wahren Ritter entdeckt werden, und es werde sich die irdische Ritterschaft in eine himmlische verwandeln, es werde das Geheimnis des heiligen Grales sich enthüllen.

In der sogenannten Queste du Graal kommt Lanzelot auf die Gralburg, darf aber den Gral nicht schauen, weil er nicht würdig ist. Später zieht sein Sohn Galaad und Perceval und ein Dritter nach der Gralburg zum „verstümmelten König". Da erschallt eine himmlische Stimme: „Die, so nicht sitzen dürfen an der Tafel Christi, mögen sich von dannen heben. Denn bald werden die wahren Ritter erfüllet werden von der Speise des Himmels." Nun verlassen alle den Saal bis auf den verstümmelten König, seinen Sohn, seine Nichte und die drei Gralsucher. Vier Engel erscheinen, Kerzen, ein rotsamtenes Tuch [den Aër der byzantinischen Messe], eine Lanze und das heilige Gralgefäss tragend. Christus wird sichtbar und spricht: „Meine Ritter und Diener, ihr habt mich so lange gesucht; ich will euch nun zum Lohn teilnehmen lassen an meinen Geheimnissen und Reliquien." Der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verstümmelte König wird geheilt, indem Galaad seinen Schenkel mit dem Blut der Lanze bestreicht. Die drei Gralsucher nehmen den Gral mit sich fort. Galaad erschaut, nachdem ihm in einer Vision der Sohn Josephs von Arimathia als Bischof die Messe zelebrierend erschienen ist und die Enthüllung des lange gesuchten Geheimnisses angekündigt hat, die Wunder des Grals erst im Tode. Den Gral und die Lanze aber entführt eine Hand des Himmels.

Die tiefsinnigen Gedanken von den wahren Rittern, die allein die Wunder des Grals und des Speers sehen und begreifen, lebten auch in Deutschland, auch in den Hörern Walthers, nachdem Wolframs Parzival lange vollendet war. Wenn Walther Angesichts der Kreuzfahrt den Speer des Söldners anruft, so ist ihm das tiefste Geheimnis des Grals, der edelste Sinn der daran geknüpften Märchen aufgegangen: der Tod in himmlischer Ritterschaft, die Krone des ewigen Lebens durch den Opfertod auf der Kreuzfahrt, das ist der echte Gral, nach dem er sein langes unruhvolles Leben vergeblich gesucht hat.

Der Speer des Söldners mochte aber für Walthers Hörer mehr noch das Symbol des Siegs und Erfolgs der Kreuzfahrt, der Herrschaft über das heilige Land und das heilige Grab sein. Politische und religiöse Gedanken fliessen in mittelalterlichen Menschen zusammen.

Und von hier aus möchte ich noch einen Blick werfen auf die Anschauungskreise, aus der die älteste literarische Gestalt der Gralsage im Zeitalter des ersten Kreuzzugs hervorgegangen sein dürfte.

Der Eindruck, den die Person und die Taten Karls des Grossen auf die Phantasie der mittelalterlichen Menschen gemacht hatten, muss meiner Ansicht nach auch bei dem vorläufigen ersten Abschluss der Gralsage beteiligt gewesen sein. Der geschichtliche Karl hatte mit dem arabischen Chalifen Harun al Raschid und mit dem Patriarchen von Konstantinopel in Verbindung gestanden. Er hatte für die Pilger in Jerusalem ein Hospital errichtet. Er hatte, wie früh bezeugt wird, vom Chalifen durch Gesandte die Schlüssel des heiligen Grabes erhalten. Er hatte Massen von Reliquien gesammelt, die später sowohl Aachen als St. Denis zu besitzen behauptete. Er hatte gegen die Ungläubigen in Spanien gekämpft. Er hatte den Gedanken eines christlichen Universalreichs zuerst verkörpert. Daraus schuf die religiöse Phantasie des Mittelalters ein noch glänzenderes, noch mehr ihren Bedürfnissen entsprechendes Bild. Man dichtete: Karl war selbst in das heilige Land gezogen, hatte dort die Sarazenen besiegt, dann auf der Rückkehr Konstantinopel besucht und von dort kostbarste Reliquien zurückgebracht.*)

Eine französische Chanson des ausgehenden 11. Jahrhunderts erzählte, er habe im Orient dem griechischen Kaiser gegen die Araber Beistand geleistet und zum Lohne dafür nebst andern Reliquien die Spitze der Lanze des Longinus bekommen und sie in den Griff seines

*) Vgl. dazu mein Buch 'Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit' S. 484 Anm. und (auch für das Folgende) oben S. 338 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schwertes gesetzt. Ein Geistlicher von St. Denis*) verfasste für die dortigen Reliquienausstellungen eine offizielle Beschreibung der Pilgerfahrt Karls des Grossen, auf der er den Kreuznagel und die Dornenkrone aus Konstantinopel heimgebracht habe. Drastischer sorgte für die Besucher des grossen Reliquienfestes von St. Denies die poetische „Geschichte von Karls Reise nach Jerusalem und Konstantinopel": sie zeigt zuerst den dreifachen Parallelismus der zwölf Apostel, der zwölf Pairs Karls des Grossen, der zwölf Tischgenossen, die der Gral speist. In Jerusalem — so erzählt diese Chanson — tritt Karl der Grosse mit seinen zwölf Paladinen in eine Kirche, wo Christus selbst mit den zwölf Aposteln „einstmals die Messe sang". Gemeint sind natürlich das letzte Abendmahl Christi, das nach dem durchaus korrekten katholischen Dogma als erste Messe, d. h. als erstes sakramentales Selbstopfer, als erste mystische Darbringung des eigenen Blutes und Leibes zur sakramentalen Mahlzeit angesehen wird, und die Zionskirche, das sogenannte Coenaculum, wo nach der Ueberlieferung der Herr sein letztes Passahmahl genommen haben soll. Auf den leeren zwölf Stühlen mit dem Hauptstuhl in der Mitte lassen sich Karl und seine 12 Begleiter nieder. Ein Jude, der zusieht, meint, Christus selbst mit seinen Jüngern dort zu erblicken. Auf seine Meldung naht der Patriarch in feierlicher Prozession und huldigt dem Kaiser. Und nun erhält dieser die Symbole seines theokratischen Imperiums: einen Nagel vom Kreuz, die Dornenkrone, die Abendmahlsschüssel (also den Gral!) und allerlei modernem Geschmack lächerliche Reliquien (Haar vom Barte Petri, Milch der Maria und ein Stück ihres Hemds!). Auf der Rückfahrt bleibt Karl in Konstantinopel und bewundert die Pracht des dortigen Kaiserpalastes (Gralburg?).

In der einen dieser verwandten Darstellungen gewinnt Karl auf seiner Fahrt die Lanze des Speersöldners, in der andern die Abendmahlsschüssel. Beide zusammen geben das volle Mysterium der Gralromane.

Bei der von mir versuchten zusammenhängenden geschichtlichen Uebersicht über die Entwicklung der Gralsage wird mancher Punkt noch im Dunkel bleiben. Ohne manche gewagte Vermutung wird es nicht abgehn und ohne neue literarische Funde wird das Rätsel niemals gelöst werden.

Was Wolfram v. Eschenbach von seiner Quelle berichtet, sein Gewährsmann Kyot, ein Provenzale, habe in französischer Sprache die Vorlage gedichtet und dabei eine arabische Schrift von dem Heiden Flegetanis in Toledo sowie eine lateinische Chronik von Anjou benutzt, hat man für Erfindung gehalten. Allein die Angaben stimmen gut zu dem, was ich für die Geschichte der Gralsage erschliessen muss. Der Name *graal* ist ein provenzalisches Wort. Nur Jemand, der aus der Provence stammt oder aus deren Nachbarschaft, kann es für den

*) Vgl. meinen Kommentar zum 'Ackermann aus Böhmen' (Vom Mittelalter zur Reformation III 1), S. 260 und Anm.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abendmahlskelch zuerst angewendet haben. Und ein Durchgang des Ganzen durch ein orientalisches, arabisches Medium ist sehr wahrscheinlich. Nur in einem nichtchristlichen Kreise ist die märchenhafte naive Ausgestaltung der liturgischen Kulthandlungen und Vorstellungen recht begreiflich, wie sie die literarischen Formungen der Gralsage zeigen oder noch durchschimmern lassen.

Alle Graldichtungen schleppen völlig unverstanden das erstarrte Motiv des „Fischerkönigs", des „reichen Fischers" *(le riche pêcheur)* mit. Das muss aus der ältesten Schicht der Sage stammen. Und ich vermute, dass dies auch einen der Schlüssel zur Entstehung der Sage bietet. Zu Grunde liegt dem Ausdruck die Erscheinung des auferstandenen Christus vor den angeblich fischenden sieben Jüngern am See Tiberias, der durch ihn bewirkte wunderbare Fischzug und die Speisung der Sieben durch Brot und Fische (Johann. 21). Diesen Vorgang hat man sehr früh als eine Allegorie für die Austeilung des eucharistischen Mahls durch Christus selbst aufgefasst. In der altchristlichen Katakombenmalerei wird der Fisch als Symbol des im Abendmahl den Kommunikanten zur sakramentalen Speise mitgeteilten Leibes Christi verwendet, daneben auch der Fischzug am See Tiberias als Einkleidung der eucharistischen Handlung. Schon die Inschrift des Avercius von Hieropolis aus dem zweiten Jahrhundert nach Chr. bezeugt diese Bildersprache. Christus kann sowohl Fisch als Fischer heissen nur deshalb, weil er sich ja eben selbst als geistliche Speise den Sieben mitteilte. Der Fischerkönig, der verstümmelt, leidend, mit einer Lanze verwundet ist, eine blutende Wunde hat, die durch den verwundenden Speer wieder geheilt wird, kann doch wohl ursprünglich nur den auferstandenen, aber noch nicht verklärten, die leibliche Seitenwunde noch aufweisenden Christus bedeuten. Das hat man dann mit dem liturgischen Drama der Eucharistie in Beziehung gesetzt: dieses stellt, wie mein Vortrag ausführte, in Antiochia und in Konstantinopel Kreuzigung, Speerstich, Grablegung, Höllenfahrt, Auferstehung, Parusie und Himmelfahrt dar. Der Speer des Kriegsknechts, der den Tod des Gekreuzigten besiegelte (nach der Ueberlieferung mehrerer alter Handschriften, die den Johanneischen Bericht vom Speerstoss in die Passionserzählung des Matthaeusevangeliums an falscher Stelle, schon vor das Verscheiden Christi, einschalteten, sogar herbeiführte),*) führt in der symbolischen Handlung der altorientalischen Abendmahlsliturgie auch die Auferstehung oder die Verklärung herbei. Auferstehung und Himmelfahrt (Verklärung) gehn in den ersten christlichen Jahrhunderten noch durcheinander. All dieses in ganz oder halb häretischen, vielleicht gnostischen Kreisen, die Christus in zwei Wesen spalteten, einen Menschen, der litt und starb, und ein göttliches Wesen, das von oben sich mit ihm vereinigte, mit märchenhaften Zutaten aufgenommen und

*) Vgl. darüber meinen Aufsatz 'Der Judenspiess und die Longinussage' a. a. O. S. 25—28. 33 f. (= Vorspiel I 1, S. 174—179. 185 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weitergebildet, aber unter fortgesetztem Einfluss des christlichen Kultus und christlicher Reliquiensagen: so ungefähr könnte man sich die Grundform der Gralsage vorstellen. Aber mehr als eine kühne Vermutung ist das nicht.

Jedesfalls ringen in der Gralsage, das lehrt ihre spätere Entwicklung, immerfort zwei Strömungen um die Herrschaft: eine sinnlich märchenhafte, materialistische, heidnische, teilweise durch direkte Einmischung arabischer Traditionen hervorgerufene, eine andere mystisch-idealistische, die in den Schöpfungen Wolframs von Eschenbach und in dem besprochenen Gedicht Walthers von der Vogelweide aus der rein kirchlichen Sphäre hinausstrebt in eine allgemein-menschliche, sittliche Religiosität.

Zum Schlusse stelle ich die Kapitelüberschriften meines im Manuskript vorliegenden Buchs über die Longinus- und Gralsage zusammen.

Kapitel 1. Der Lanzenstich im Passionsbericht des 4. Evangeliums.
„ 2. Die allegorische Deutung des Physiologus (2. Jh.).
„ 3. Die mystische Auslegung der ältesten Exegeten.
„ 4. Die Wirkung des Speers in den gnostischen Mysterien.
„ 5. Die eucharistische Phantasmagorie des Chrysostomos (4. Jh.).
„ 6. Das Speerwunder in der abendländischen Dogmatik seit Rufinus und Augustinus.
„ 7. Der Kultus des Kreuzes, Speeres und Abendmahlkelchs in Jerusalem und Konstantinopel.
„ 8. Die erweiterte griechische Messe (sogenannte Messe des Chrysostomos).
„ 9. Speerstich und Grablegung in der orientalischen Mystagogie.
„ 10. Die griechische *Missa praesanctificatorum* (Offizium des Karfreitags mit den am Gründonnerstag vorkonsekrierten *[praesanctificierten]* Elementen).
„ 11. Die Symbolik des Speerstichs in der Ambrosianischen (Mailändischen) und Mozarabischen (altspanischen) Messe.
„ 12. Umgestaltung der abendländischen Karfreitagsfeier nach griechischem Vorbild.
„ 13. Aelteste Gestalt der Legende des Longinus.
„ 14. Herkunft und Alter des Namens.
„ 15. Motiv und Wirkung der Tat (Bugges Hypothese über Balders Tötung durch den blinden Hödr).
„ 16. Die ältesten bildlichen Darstellungen des Longinus.
„ 17. Die frühmittelalterlichen Longinusbilder in Frankreich und Deutschland.
„ 18. Kreuz und Speerstich in der englischen und deutschen Poesie des 8. und 9. Jhs.
„ 19. Die Blindheit und ihre Heilung durch das herabträufelnde Blut des Speerstichs.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kapitel 20. Der Speersöldner und die blutauffangende Ecclesia mit dem Kelch.
„ 21. Longinus in der deutschen bildenden Kunst des 10.—12. Jhs.
„ 22. Das Speerwunder in dem gräzisierten abendländischen Dogma der Eucharistie.
„ 23. Speer und Kelch im Zeitalter des ersten Kreuzzugs.
„ [24. Die literarische Form der Gralsage.]

Beilage vom 19. Januar 1904. (Ungedruckt.)

1. Johannesevangelium 19, 31—37: Erzählung, Motivierung und Deutung des Speerstichs aus alttestamentlicher Prophezeiung.

Der Name des Kriegsknechts nicht genannt. Jesus ist schon tot und darum das Beinzerschlagen (wie es bei den Schächern geschah) nicht mehr nötig. Statt dessen erfolgt durch einen Soldaten der Speerstich.

Grundtext: *εἷς τῶν στρατιωτῶν λόγχῃ αὐτοῦ τὴν πλευρὰν ἔνυξεν καὶ ἐξῆλθεν εὐθὺς αἷμα καὶ ὕδωρ.*

Vulgata: *unus militum lancea latus eius aperuit et continuo exivit sanguis et aqua.* Wichtig das *aperuit* „öffnete", gegenüber dem *ἔνυξε* „ritzte", „streifte".

2. Der reale Zweck des Speerstichs scheint nach dem Evangelium der, den faktischen Tod des Gekreuzigten amtlich sicherzustellen, damit die wegen des Sabbats gewünschte Herabnahme vom Kreuze erfolgen kann.

Aber es scheint sich damit schon bei Johannes eine mystische Auslegung zu verbinden:

a) Typologische Beziehung auf die alttestamentliche Vorschrift über die Technik des Passahopfers (2. Buch Mos. 12, 46: kein Knochen darf dem Passahlamm gebrochen werden) und des Verses 37 („sie werden sehen, in wen sie gestochen haben") auf das Prophetenwort des *Sacharja* (12, 10, nach der Lutherbibel „sie werden mich ansehen, welchen jene [revidierter Text: sie] zerstochen haben", römische Vulgata: *aspicient ad me, quem confixerunt*).

b) Legitimierende Wirkung im geistlichen Sinn hervorgehoben an dem Seitenmal des Auferstandenen von Johannes in seiner Darstellung der Szene vom ungläubigen Thomas (Kap. 20, 25).

c) Verwandtschaft der Beteurung der Autopsie und Wahrheit des Speerstichs durch Johannes 19, 35 mit der Wahrheitsbeteurung am Schluss des ganzen Evangeliums 21, 24.

d) Die mystische Verwendung des Bluts als Symbols des Opfers und der Sühne (Offenbar. Joh. 7, 14) und von Blut und Wasser als Symbolen doppelter Erneuerung oder Wiedergeburt (1. Johannesbrief 5, 6. 8 und 1, 7).

3. Mystische Auffassung des Johannesberichts vom Speerstich im griechischen Physiologos (Mitte des 2. Jahrhunderts in Alexandria entstanden): mit Beziehung auf Amos 7, 14 wird hier der Speerstich parallelisiert mit dem Ritzen der Sykomore. Diese wird durch den Messerschnitt nach drei Tagen reif und essbar, so der Gekreuzigte nach drei Tagen durch den Speerstich ein Auferstandener.

Origenes (185/86—254/55) nennt das Blutwasser des Speerstichs „Wunder der Göttlichkeit".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Apollinaris von Hierapolis (zweites Jahrhundert, zur Zeit Marc Aurels): Blut und Wasser des Speerstichs die kathartischen Elemente der Kirche, des *Logos* und des *Pneuma*.

Tertullian (geb. um 160) *De baptismo* Kap. 16:

Venerat enim per aquam et sanguinem, sicut Joannes scripsit, ut aqua tingueretur, sanguine glorificaretur (dominus, Christus). *Hos duos baptismos de vulnere perfossi lateris emisit, quatenus qui in sanguinem eius crederent, aqua lavarentur, qui aqua lavissent, etiam sanguinem portarent.* (Variante *potarent,* vielleicht *postularent*), das heisst:

„Gekommen ist er durch Wasser und Blut, wie Johannes (1. Joh. 5, 6) geschrieben hat, damit er durch Wasser genetzt (eingetaucht, getauft), durch Blut aber verherrlicht würde. Diese beiden Taufen ließ er aus der Wunde der zerstochenen Seite hervorgehn, auf dass die an sein Blut glaubten, in Wasser gewaschen würden und die in Wasser gewaschen hatten, auch das Blut darbrächten (tränken, verlangten?)."

De pudicitia Kap. 22: *iam et martyrium aliud erit baptisma. „Habeo enim", inquit, „et aliud baptisma"* (Lucas 12, 50). *Unde et ex vulnere lateris dominici aqua et sanguis utriusque lavacri paratura, manarit.*

„Und es wird nun auch das Martyrium eine zweite Taufe sein. Daher strömte auch aus der Wunde in der Seite des Herrn Blut und Wasser, die Zubereitung des doppelten Bades."

Nach einem uralten Theologumenon ist Jesus das Urbild des Adam, die Kirche das Urbild der Eva. Diese Anschauung erscheint bei Tertullian präzisiert durch die mystische Antithese des Paulus vom ersten und zweiten Adam (1. Korinth. 15, 22. 45—49).

Tertullian *De anima* Kap. 43: *Si enim Adam de Christo figuram dabat, somnus Adae mors erat Christi dormituri in mortem, ut de iniuria lateris eius vera mater viventium figuraretur ecclesia,* d. h.

„Wenn nämlich Adam das Urbild Christi darstellte, so war der Schlaf Adams der Tod Christi, der im Tode schlief (in den Tod entschlief), so daß von der Verletzung seiner Seite die wahre Mutter der Lebenden, die Kirche, symbolisch abgebildet wurde."

Weiter im Einzelnen ausgeführt und in der gesamten abendländischen Theologie verbreitet hat dies Bild Augustin.

4. Johannes Chrysostomos (geb. 344/47, †407), in Antiochia und Konstantinopel, stellt das Wunder der Lanze in den Mittelpunkt seiner ekstatischen, mit realistischen Zügen ausgeführten Phantasmagorie vom Abendmahlssakrament, dessen Kern ihm die Wirkung der Unsterblichkeit ist, entsprechend der Formulierung des Ignatius *φάρμακον ἀθανασίας.* Chrysostomos setzt in realistischer Symbolik Blut und Wasser des Speerwunders den Elementen des eucharistischen Tranks (Wein mit zugegossenem Wasser) im Mischkelch gleich. Er identifiziert die Handlung des Abendmahls mit dem geschichtlichen Opfer der Kreuzigung.

Des Chrysostomos Darlegungen fußen auf der Antiochenisch-Konstantinopolitanischen Messliturgie, die wir aus so alter Zeit in zusammenhängender originaler Ueberlieferung nicht besitzen. Die uns überlieferte byzantinische Messe stimmt dazu: sie enthält einen besonderen Einleitungsteil (*προσκομιδή,* Zurüstung), worin der Priester mit einer kleinen liturgischen Lanze (*λόγχη ἱερά*) das zu konsekrierende Brot in bestimmter Weise anschneidet unter gleichzeitiger Rezitation der Erzählung des Johannesevangeliums vom Speerstich.

5. In Jerusalem verehrte man seit der Mitte des 4. Jahrhunderts in kirchlich-liturgischer Form die angeblich von der Mutter Kaiser Constantins,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Helena, gefundenen Bruchstücke des wahren Kreuzes Christi. Mit der Adoration dieses Kreuzes verband sich, mindestens seit dem 5. Jahrhundert, dort die kirchlich-liturgische Adoration des Onyxkelches vom letzten Passahmahl Christi und der heiligen Lanze, die seine Seite durchbohrt hatte.

In den Kreisen der Palästinapilger hefteten sich daran märchenhafte Vorstellungen.

6. Der Abendmahlskelch in der altchristlichen Kunst oft abgebildet, vielfach symbolisch (Melchisedek). Von wechselnder Gestalt: bald als Trinkgefäss, bald als Schale oder als Schüssel, bald mit bald ohne Fuss und Doppelhenkel, zuweilen hoch, zuweilen ganz breit und flach. Daraus erklärt sich, dass in der Gralsage der Gral bald als Kelch bald als Schüssel erscheint.

7. Bei der Eroberung Jerusalems durch den Feldherrn des Sassaniden Chosrau II. (Parwēs) im Jahre 614 wurde das Kreuz erbeutet, die Lanze aber noch glücklich vor den Eroberern nach Konstantinopel gerettet. Als 628 der griechische Kaiser Heraklius die Perser besiegte, gewann er das heilige Kreuz wieder und brachte es nach Jerusalem zurück. Die heilige Lanze erscheint in unserer Ueberlieferung fortan sowohl in Jerusalem als in Konstantinopel und wird in beiden Stellen kirchlich-liturgisch adoriert. Im Jahre 1098 wird die echte heilige Lanze dann angeblich in Antiochia entdeckt, begeistert die Kreuzfahrer zu ihrem Sieg und wird seitdem Palladium des christlichen Ritters, insbesondere des Kreuzfahrers.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Heimat des Kürenbergers.

JULIUS STRNADT, Der Kirnberg bei Linz und der Kürenbergmythus. Ein kritischer Beitrag zu „Minnesangs-Frühling". Vortrag gehalten am 14. April 1889. Linz, Ebenhöch, 1889. 60 S. gr. 8°.

J. HURCH, Zur Kritik des Kürenbergers. Linz, Mareis, 1889. 43 S. gr. 8°

Deutsche Literaturzeitung 1890, Sp. 879—881.

Ein häuslicher Streit zwischen zwei Oberösterreichern über den Anteil ihrer Heimat an den Anfängen des Minnesangs, dem man halb belustigt und halb verdrossen folgt. Die beiden Verf. beherrschen und fördern die zahlreichen kritischen und literarhistorischen Fragen, die sich an die unter dem Namen des Kürenbergers überlieferten Lieder knüpfen, durchaus nicht: sie betupfen sie nur und das in einer Weise, welche beide als Dilettanten in der altdeutschen Philologie kennzeichnet. Der Schwerpunkt und das etwaige Verdienst der Arbeiten liegt auf historischem Gebiet.

Strnadt gewinnt seine Ergebnisse aus einem in dieser Vollständigkeit noch nicht herangezogenen Material bayrischer und österreichischer Urkunden des 12. und 13. Jhs. und auf Grund topographischer Nachforschungen: auf dem Kürenberg, dem Waldgebirge an der Donau oberhalb von Linz, wohin man gewöhnlich den Sitz des Kürenberggeschlechtes verlegt, kann keine Ritterburg gestanden haben (das was, man dafür gehalten hat, ist ein prähistorischer Burgwall); vielmehr deuten Mauerüberreste am südlichen Abhang des Kürenberges auf die einstige Existenz eines erst im 13. Jh. erbauten Burgstalles; als Dichter der im 12. Jh. entstandenen Lieder kann also ein Glied der hier hausenden Familie nicht in Frage kommen. Obwohl nun der Name Kürenberg als Orts-und Geschlechtsbenennung in den Jahren 1120—1208 häufig genug begegne, sei während des 12. Jhs. in Oberösterreich kein ritterliches Geschlecht von Kürenberg aufzufinden, mithin dürfe die Heimat des Minnesängers auch nicht hier gesucht werden. Den durch Fr. Pfeiffers windige Hypothesen berüchtigten Magenes v. Kürenberg weist St. in das Gebiet am linken Innufer, nach Kirnberg in der Pfarre Reischach bei Altötting. Erträumte dialektische Spuren geben ihm dann Veranlassung, den Dichter Kürenberg im Breisgau anzusiedeln und einem dortigen „reichsfreien Geschlecht" zuzurechnen. Auch Dietmar v. Eist wird von ihm aus Oesterreich verbannt und soll, wie es scheint, für einen Thurgauer gelten. Recht schiefe Bemerkungen über die älteste Ge-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schichte der höfischen Bildung und Poesie und den Kulturzustand Oesterreichs im 12. Jh. machen den Schluss.

Gegen diese Ansichten des bejahrten Forschers in österreichischer Lokalgeschichte zieht hoch zu Ross der zweite jugendliche Verf. zu Felde, der sich auf dem Titelblatt als Stud. phil. bezeichnet, wohl um seine gelegentlich hervortretende wissenschaftliche und menschliche Unreife zu entschuldigen. Auch er stützt sich auf die von St. benutzten Urkunden, die er noch durch ein paar wichtige Zeugnisse vermehrt, und auf lokalgeschichtliche Untersuchung. Für den Nichthistoriker ist es schwierig, von diesem Streit ein klares Bild zu gewinnen und ein bestimmtes Urteil zu fällen, da beide Gegner unbegreiflicherweise die zum Verständnis unentbehrlichen genauen Spezialkarten ihren Schriften nicht beigegeben haben, überdies auch wenig geschickte Darsteller sind. Indes scheint mir das Hauptresultat Hurchs einleuchtend: es gab in Oberösterreich ein adliges Geschlecht von Kürenberg, das sich von dem Kürenberg bei Linz nannte, und dem auch Magenes v. Kürenberg angehörte. Wo die Burg Kürenberg nun eigentlich lag, oben im Kürenberger Forste oder tiefer am Abhang, desgleichen die Vermutung über die Verwandtschaftsverhältnisse der Herren von Traun, in deren Besitz die Burg Kürenberg im 13. Jh. sich befand, bleibt höchst problematisch. Ebensowenig scheint es mir ganz ausgeschlossen, dass auch die in Bayern und Niederösterreich nachgewiesenen Kürenberger, die St. besonders in den Vordergrund rückt, ritterlichen Standes waren. H. hat eine gefährliche Schwäche für die wissenschaftlichen Früchte des österreichischen Partikularismus: die Schriften der Herren Spaun, Thausing, Wöber, Ortner werden ganz ernsthaft, ja mit unverkennbarer Sympathie erwogen. Das Verhältnis des Verfs. zur germanistischen Forschung charakterisieren im übrigen folgende Urteile: „Es ist ein Beweis des Genies und Glückes Pfeiffers, dass er mit einem Griff ins volle Menschenleben einen Mann als Dichter [der Kürenberglieder] erklärte, von dem sich auch nachweisen lässt, dass er wirklich auf einer Burg gehaust, dass er wirklich in Oesterreich gelebt" (S. 28). „Die neuesten Ausführungen eines strebsamen und eifrigen Schülers Lachmanns W. Willmanns' [so!] . . . wurden selbst von E. Heinrici [so!] als unbegründet abgewiesen." „Zum Schlusse sei bemerkt, dass Vollmüller [so, konsequent!] seit der Veröffentlichung seiner Arbeit (1874), von der die erste Auflage noch lange nicht vergriffen ist, geschwiegen hat" (S. 17). Natürlich glaubt der Verf. auch an die Pfeiffersche Botschaft vom Dichter des Nibelungenliedes, die alle Sachkundigen längst im Orkus ruhig schlafen lassen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Regensburg.

Allgem. deutsche Biographie, 27. Bd. (1888), S. 550—552.

Regensburg: der Burggraf von R., Minnesänger. Unter diesem Namen sind in der Pariser und Heidelberger Liederhandschrift vier Gedichte aufgezeichnet. Daneben erscheint in den Handschriften noch als Dichter der *burggrâve von Rietenburg*. Da nun das aus Stevening (heute Steffling, Amtsgericht Nittenau) stammende Geschlecht der Burggrafen von Regensburg sich auch nach seiner Besitzung Rietenburg (an der Altmühl) nannte, lag die Vermutung nahe, welche von der Hagen aussprach, Haupt halb und halb anerkannte, die beiden seien in Wahrheit ein und dieselbe Person. Eine genaue Untersuchung der ihnen von den Handschriften beigelegten Lieder durch Scherer hat aber in Sprache, Stil, Metrik und Inhalt viele beträchtliche Unterschiede ergeben. Danach darf man der Ueberlieferung glauben und zwei Dichter unterscheiden, die derselben Familie angehören. Ihre Zeit lässt sich nur aus ihren Gedichten durch literarhistorische Kombination bestimmen.

Die Lieder des „Burggrafen von Regensburg" tragen ein altertümlicheres, volksmässigeres Gepräge als die des Burggrafen von Rietenburg, sind ohne Zweifel die früheren und mögen etwa um 1170 gedichtet sein. Wahrscheinlich waren die beiden Dichter Brüder, da für Vater und Sohn der Abstand ihrer Kunst nicht gross genug ist, und zwar Söhne des Burggrafen Heinrich III., der bedeutendsten Persönlichkeit des tüchtigen, hochangeschenen Geschlechts, der seit 1143 die Burggrafschaft inne hatte und zwischen 1174 und 1177 starb. Der ältere der beiden Minnesänger war entweder Friedrich (in Urkunden zuerst 1150, neben dem Vater Burggraf seit 1160, † 1181/82) oder dessen jüngerer Bruder, Heinrich IV. (Burggraf seit 1176, † nach 1184/85), während man den jüngeren Dichter für Heinrich II. oder für den Stiefbruder Otto III. († nach 1185) halten kann.

Die Lieder des Burggrafen von Regensburg stehen in ihrem Charakter den anonymen, unter dem Namen des Kürenbergers überlieferten am nächsten. Gleich diesen sind sie die ältesten erhaltenen Beispiele einer naiven, volksmässigen Liebespoesie aus den ritterlichen Kreisen der bajuvarischen Lande. Gewöhnlich hält man die Kürenberglieder für ein wenig älter, aber auch das umgekehrte Verhältnis ist möglich, und die Vergleichung der Strophenformen könnte sogar dafür sprechen: der Regensburger bewahrt noch den alten Typus der Otfriedstrophe mit vorgesetzten reimlosen Zeilen (Waisen), die Kürenbergstrophe (= der Nibelungenstrophe) verkürzt die ersten drei Reimzeilen. Jedes-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

falls bestand zwischen Bayern und Oesterreich auf dem Gebiet der Lyrik damals ein lebendiger Verkehr, eine gemeinsame Tradition. Und das erklärt sich in diesem Falle auch noch aus persönlichen Beziehungen: die beiden Brüder Friedrich und Heinrich IV. von Regensburg waren Söhne der Babenbergerin Bertha, der Tochter Leopolds III. von Oesterreich, hielten sich oft und lange in Oesterreich auf; Friedrich verwaltete die österreichischen Besitzungen des Hauses, besuchte wiederholt seinen Oheim Heinrich II. wie seinen Vetter Leopold V., den Gönner Reinmars des Alten; und auch Heinrich IV. war zeitweise in Wien.

„Der Burggraf von Regensburg" ist der älteste uns mit Namen bekannte Minnesänger Bayerns, aber er macht aus seinem Dichten noch keine Profession. Schon sein Stand verbot das: er gehörte als Burggraf, der nicht nur königlicher Beamter in der Stadt, sondern Gaugraf in einem Teile des Donaugaus war und als solcher den Gerichtsbann, Heerbann und Administrationsbefugnisse besass, zu den *principes*, kam dem Range nach unmittelbar hinter dem Markgrafen und war den Pfalzgrafen ebenbürtig; seine Familie konnte sich der Verwandtschaft mit deutschen Königen und den ersten Männern des Reiches rühmen. Ein wichtiges Beispiel dafür, wie damals — zwischen 1160 und 1170 — das literarische Interesse des hohen Adels in selbständige poetische Tätigkeit umschlug. Der Vater wurde nach einer sehr glaubhaften Vermutung Haupts (zu Minnesangs Frühling 25, 21), die angezweifelt, aber durch keine bessere ersetzt ist, als ein Gönner der Fahrenden von einem anonymen Sänger gerühmt, die Söhne üben selbst die Kunst.

Aber es ist noch eine freie Kunst, vielleicht nur „der natürliche Ausfluss eines oder zweier poetischer, liebebewegter Jugendjahre", jedesfalls noch keine Gesellschaftspoesie, noch keine Berufsdichtung: die ersten Blüten jenes lyrischen Frühlings, die wie Improvisationen anmuten, ohne es doch völlig zu sein, Konfessionen des persönlichen Verkehrs der Liebenden unter einander, der Wirklichkeit selbst entlehnt. Wie die Kürenberglieder sind es Perlen ohne prunkende Fassung, die eine glückliche Welle des Zufalls aus den heimlichen Gründen der volkstümlichen Dichterkraft emporgespült hat, versprengte Reste unmessbarer Schätze, die jene Tiefen beschlossen und die wir nur ahnen können. Hier herrscht noch die alte Auffassung von dem Verhältnis der Geschlechter: der Mann ist der Gebieter, die Frau die Werbende, Sehnsüchtige, zart Empfindende. Keine Spur noch von dem modernen, aus Frankreich eingeführten Begriff der Galanterie, der höfischen Etikette, des förmlichen Minnedienstes. In den drei Frauenstrophen des Regensburgers erklingt ein weicheres Gefühl, die eine Mannsstrophe ist keck, hat nur über Neid der Merker zu klagen, kennt nicht den Kummer der Liebe. Nichts findet sich aber auch von den typischen Zügen des alten chorischen Tanzliedes, das wir aus Neidharts Reien erschliessen können: weder Naturbild, noch Tanzbild, noch Anrede an ein Publikum, was doch höfische Dichter, wie z. B. Veldeke in ihren für die Gesellschaft gedichteten Liedern benutzen. Es ist eben durchweg monodische, durchweg einsame Lyrik, d. h. solche, die sich als Aeusserung eines Einzelnen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gibt und die sich an keinen gegenwärtigen Hörer wendet. Es könnten poetische Billets der Liebenden an einander sein, Aufträge an Boten, die Keime einer später kunstmässig gepflegten Gattung: der Botenlieder. Es fehlen alle epischen und alle dramatischen Elemente (kein Dialog), die Empfindung strömt rein lyrisch dahin. Die Charakteristik der Liebenden beschränkt sich auf Andeutung: kaum ein paar direkte Epitheta. Wir gewahren im Unterschied von den Kürenbergliedern weder Szene noch bestimmte äussere Situation noch Handlung; einmal begegnet ein Hinweis auf die Jahreszeit mit sparsamstem Gebrauch einer typischen Formel. Es erklingen die uralten, einfachen Motive natürlicher Liebe unter natürlichen Menschen: zwei die mit Seele und Leib eins sind, ungescheut ihre Sinnlichkeit offenbaren, müssen heimlich ihr Glück geniessen, werden von Aufpassern gestört, beteuern sich ihre Treue, gedenken vergangener Wonnen, weisen Trennungsversuche zurück. Und ebenso einfach die Mittel der Sprache, des Stils, der Verskunst: Syntax und Wortgebrauch noch ungekünstelt, kein komplizierter Satzbau, keine raffinierte Terminologie, keine Antithesen, keine rhetorischen Figuren, keine Metaphern und Vergleiche; die Reime noch teilweise unrein. Die Grundtatsachen, die Urelemente aller Liebeslyrik reden aus den wenigen Versen: nicht so lebendig, so leuchtend und quellend wie in den Kürnbergliedern, aber auch unter der stillen Gefasstheit dieser wortkargen Bekenntnisse birgt sich echte Leidenschaft, spüren wir das Zittern wahrhaft bewegter Herzen.

Von der Hagen, Minnesinger II, 171. IV, 480 ff. — Lachmann und Haupt, Des Minnesangs Frühling, 3. Ausg. Leipzig 1882, Nr. IV, S. 16 ff., 233 ff., 239 ff. — Bartsch, Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrh., 2. Ausg. Stuttgart 1879, Nr. V. — Scherer, Deutche Studien II (Sitzungsberichte d. Wiener Akad. phil.-hist. Kl. Bd. LXXVII, Jahrg. 1874) S. 27 ff., 76 ff. — Martin, Zeitschr. f. deutsch. Altert. XX, 64. — Burdach, Reinmar und Walther, Leipzig 1880, S. 166. — R. M. Meyer, Zeitschr. f. deutsch. Altert. XXIX, 190 ff. — Grundlos ist die Athetese des ersten Tons durch Becker, Altheimischer Minnesang, Halle 1882, S. 75 ff., 222, 225. — Das Historische jetzt am besten bei Manfred Mayer, Geschichte der Burggrafen von Regensburg, München 1883, wo die früheren Arbeiten von Wittmann, Theodor Mayer, Giesebrecht und die in Betracht kommenden Urkundensammlungen verzeichnet sind.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rietenburg.

Allgem. deutsche Biographie, 28. Bd. (1889), S. 591 f.

Rietenburg: der Burggraf von R., Minnesänger, wahrscheinlich der jüngere Bruder oder Stiefbruder des Burggrafen von Regensburg (s. A. D. B. XXVII, 550 [s. oben S. 359 ff.]), und zwar entweder Heinrich IV. (Burggraf seit 1176, † nach 1184/85) oder Otto III. († nach 1185).

Gleich dem Burggrafen von Regensburg reimt der Rietenburger noch unrein und lässt wiederholt die Senkungen aus, gleich jenem verbindet auch er zwei Monologe der Liebenden, die ohne äusserlich markierte Beziehung zu einander in gemeinsamer Lage übereinstimmende Gesinnung aussprechen. Aber er ist doch um vieles moderner als sein Geschlechtsgenosse. Er hat keine reimlosen Zeilen mehr, er führt den überschlagenden Reim ein, unterscheidet stumpfen und klingenden Versausgang, braucht den vierhebig klingenden Vers. Naturformeln wendet er mit mehr künstlerischer Berechnung an: er kontrastiert Herbst und Liebeshoffnung, Frühlingsfreude der Gesellschaft und eigene Gedrücktheit und wählt zum Ausdrucke für die Winterbeschwerden ein typisches Bild: die Not der roten Blumen. Seine Lieder sind nicht mehr monodisch und überschreiten das alte Mass von einer Strophe: ein zweistrophiges (Minnesangs Frühling 19, 7—26) wendet sich an das höfische Publikum, wie die von der Poesie der Fahrenden entlehnte Wahrheitsbeteuerung zeigt. Es mag ein Tanzlied sein zur Eröffnung der Saison und bildet frei die alten Motive dieser volkstümlichen Gattung um: auf Natureingang folgt Andeutung der eigenen Empfindung, dann Aufforderung zur Freude und in der zweiten Strophe die „Erneuung des Sangs", die Darlegung der persönlichen Liebeserlebnisse. In diesem Gedicht verfügt der Dichter bereits über die musikalischen Künste der Responsion, wie anderwärts über Annominatio und reichen Reim. Aus der geistlichen Poesie dürfte er den dreifachen Reim am Schluss einer Strophe übernommen haben.

Der Rietenburger stellt zuerst die Theorie von der moralischen Vervollkommnung durch Liebe und Liebesleid auf, er kennt die Sitte des Minnedienstes, das konventionelle Werben um die Gunst der Geliebten. Die Liebe selbst zeigt in seiner Dichtung keinen sinnlichen Charakter, sondern erscheint züchtig verhüllt. Der Inhalt der Lieder ist bereits voll von Reflexion, und auch ihr Stil arbeitet mit Motivierung, Gegensatz und Folgerung. Der Rietenburger ist der erste deutsche Minnesänger, der unglückliche Liebe als poetisches Motiv empfindet und direkte Anleihen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

macht bei der provenzalischen Lyrik. Er benutzt einmal eine Wendung, die wir in der romanischen Poesie zuerst bei Folquet von Marseille, der nach Diez 1180—1195 dichtete, nachweisen können und die allenfalls auch auf diesen zurückgehen kann, ein andermal überträgt er in Anlehnung an Peyrol einen biblischen Vergleich auf sein Liebesleben.

Von der Hagen, Minnesinger I, 218; III, 611; IV, 155 ff. — Lachmann und Haupt, Des Minnesangs Frühling, Leipzig 1857 (vierte Ausgabe 1888), Nr. V, S. 18 ff., 235. — Bartsch, Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts, 2. Aufl., Stuttgart 1879, Nr. VI. — Scherer, Deutsche Studien II, Wien 1874 (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Wiener Akademie, Bd. 77, 437 ff.), S. 28 ff., 32 ff. — Paul, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur II, 419 ff., 455 ff.; Lehfeld, ebd. II, 369 ff. — Burdach, Reinmar und Walther von der Vogelweide, Leipzig 1880, S. 59, 158.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meinloh v. Sevelingen.

Allgem. deutsche Biographie, 34. Bd. (1892), S. 72 f.

SEVELINGEN: **Meinloh** v. S., Minnesänger aus dem Ministerialengeschlecht von Sevelingen (Söflingen bei Ulm), das bei den Grafen von Dillingen das Truchsessenamt inne hatte. Der 1240 als Dienstmann des Grafen Hartmann von Dillingen nachgewiesene *Meinloh de Sevelingen* kann der Dichter nicht sein, sondern ist vielleicht sein Sohn, wahrscheinlich sogar schon sein Enkel. Denn die wenigen Lieder, welche die alte Quelle der beiden grossen Liedersammlungen B und C enthält, stammen aus der Frühlingszeit des Minnesangs.

Nicht mehr freilich steht Meinloh auf der Stufe der ältesten deutschen ritterlichen Liebespoesie, wie sie uns aus Oesterreich und Bayern in den Liedern, die den Namen des Kürenbergers tragen, und in denen des Burggrafen von Regensburg entgegentritt, und deren Charakter ich oben Bd. 27, S. 550 [s. oben S. 359 ff.] zu schildern versuchte. Zwar bewahrt Meinloh in formaler Hinsicht noch vieles Altertümliche: die Einstrophigkeit seiner Lieder, das Fehlen des dreiteiligen Strophenbaues, die Auslassung der Senkung. Zwar pflegt er noch die alte Gattung der einstrophigen Frauenmonologe. Allein er macht doch den ersten Schritt von der alten volkstümlichen Erotik der ritterlichen Kreise zu der neuen, modischen, die durch romanische Sitte und romanische literarische Muster bestimmt ist, und er macht ihn mit der schüchternen Unbeholfenheit des Neulings, aber auch mit der rührenden Hingabe seines ganzen Selbst, die uns in diesen stammelnden Versen mit dem unvergänglichen Laute der Wahrheit an das Herz greift.

Strahlend wie eine überirdische Erscheinung geht Deutschland damals die Kultur des Westens auf: die weltlich-ritterliche Gestaltung des Lebens, die neue Sittlichkeit, die neue Auffassung der Liebe, der Frauendienst als Angelpunkt aller männlichen Tüchtigkeit. Die Lieder Meinlohs zeigen, wie das Schwabenland um 1170 hiervon berührt wird. Es ist als ob er überwältigt von dem grossen Eindruck der neuen Bildung mit allen Kräften danach ränge, ihren ganzen Inhalt in seiner Tiefe durch Worte zu erschöpfen und das eine ihn durchdringende Gefühl so recht fassbar, verständlich auszusprechen: die Ehrfurcht vor der stillen Herrschergrösse weiblicher Reinheit und Minne. Ihn hat es ergriffen mit der Kraft eines allbezwingenden Zaubers: der Glaube an die veredelnde Macht der Frauenliebe. Wie ein Blitz ist in dem damaligen Geschlecht das Bewusstsein des eigenen Empfindungslebens aufgeflammt, und Meinloh schwelgt in der Reflexion darüber, als hätte sich ihm damit das Paradies geöffnet. Die Wunder, welche er selbst entdeckt hat, an sie will er nun auch die Anderen glauben lehren. So muten seine Lieder uns an wie ein erster Anlauf, den Begriff des

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Minnedienstes durch ein selbsterlebtes Liebesverhältnis nach allen Regeln der romanischen Kunst durchzuführen. Wir erfahren, wie er die Geliebte kennen lernte. Andere haben sie gelobt und darum habe er sie gesucht, bis er sie fand; wir hören den feierlichen Entschluss, ihr zu dienen; er legt einem Boten den Liebesantrag in den Mund; er vertieft sich in die Theorie der Minnekunst, handelt von den Eigenschaften eines rechten Liebhabers: erst wird behutsame Zurückhaltung und *seneliche swaere* als notwendige Folge empfohlen, dann — in einer Palinodie? — aus langem Werben fliessender übler Erfahrungen, der Störungen durch die Merker gedacht und umgekehrt gepredigt: *Wan* (man) *sol ze liebe gâhen* (eilen); für den glücklich Liebenden wird die Verschwiegenheit als erstes Gebot aufgestellt; wir vernehmen von heimlicher Trauer und Sehnsucht; dann wieder erscheint wachsende Leidenschaft, Beteuerung unwandelbarer Treue; nun überbringt der Bote eine bestimmte Einladung an die Frau, im Angesicht der roten Blumen, der Boten des Sommers, auch dem liebenden Ritter ihre volle Gunst zu gewähren; die Dame selbst erhält das Wort: sie freut sich der Rückkehr des Geliebten; sie verteidigt gegen die Verleumdungen der Merker die Reinheit ihres Verhältnisses; sie wendet sich gegen neidische andere Frauen (altes Motiv der volkstümlichen Poesie ritterlicher Kreise).

Der Dichter bemüht sich, einem bestimmten Ideal nachzukommen, er hat über die Liebe nachgedacht; er gibt Grundsätze, Regeln für das Liebesleben; er geht den Gründen seiner Liebesempfindung nach; er motiviert fortwährend, warum er liebt, traurig ist und so fort. Es scheint, als habe er einige Stilmittel der gnomischen Dichtung der Fahrenden entlehnt, um diesem theoretisierenden Charakter seiner Dichtung zu genügen. Er prägt bereits eine förmliche Liebesterminologie aus, die aber, wie sein Wortschatz überhaupt, der oft zu superlativischem Ausdruck greift, noch ziemlich dürftig und von der Spitzfindigkeit und Beredsamkeit späterer Kunst weit entfernt ist. Er erlaubt sich gelegentlich künstliche innere Reime und Wortspiele. Alles in allem gewährt Meinlohs Poesie das Bild eines Enthusiasmus, der durch eine gewisse Starrheit gebunden ist, starker Impulse, die noch nicht den entsprechenden künstlerischen Ausdruck finden, einer höchst anziehenden Mischung zweier Stile: des alten, wortarmen, der noch ungeschmückt, aber so gesättigt ist von verhaltener Leidenschaft, und des neuen zierlichberedten, der höfisch abgestimmte Empfindung in massvoller, anmutiger Bewegung kunstgerecht vortragen will.

Lachmann und Haupt, Des Minnesangs Frühling Nr. 3. — Bartsch, Deutsche Liederdichter Nr. 4. — Scherer, Deutsche Studien II. (Sitzungsberichte der Wiener Akademie. Phil.-histor. Kl. 1874. Bd. 74, S. 452 ff., Separatdruck S. 18 ff., 2. Auflage: Wien 1891, S. 79 ff.). — Paul, Beiträge 2, 418 ff. — Burdach, Reinmar und Walther S. 58 f., 64, 77, 83, 86 f. — Sievers, Beiträge 12, 499, 502 f. — E. Schröder, Zeitschr. f. d. Altertum 33, 100 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reinmar der Alte.

Allgem. deutsche Biographie, 28. Bd. (1889), S. 93—97.

Reinmar der Alte, Minnesänger. Weder die alten Liederhandschriften noch die von Kunstgenossen ihm gewidmeten Nekrologe überliefern seinen Familiennamen. Einer sehr wahrscheinlichen, aber nicht bewiesenen Vermutung Docens vom Jahre 1809 folgend glaubt man den Dichter wiederzuerkennen in jenem Minnesänger, den Gottfried von Strassburg unter der Bezeichnung „Nachtigall von Hagenau" um 1210 als verstorben beklagt (Tristan V. 4777 ff.). Gottfried findet es nicht nötig, seinen Personennamen zu nennen, unter dem Reinmar doch sonst allein angeführt wird; statt dessen zeigt er eine sonst verschollene Kenntnis seiner Abstammung. Wahrscheinlich setzten ihn landsmannschaftliche Beziehungen in den Stand, ohne von seinem elsässischen Zuhörerkreis missverstanden zu werden, den gewöhnlich nur „Reinmar" genannten Sänger lediglich nach seiner Herkunft zu bezeichnen und eine Namengebung anzuwenden, die zwar auch anderwärts gewiss nicht unbekannt und unverständlich, aber ungebräuchlich war. Und so ist am glaublichsten, dass Reinmar aus dem Elsass gebürtig war. Für seine elsässische oder wenigstens westdeutsche Herkunft darf man auch die neuerdings aufgedeckte Nachahmung eines Liedes des französischen Trouvere Auboin de Sezane (vgl. O. Schultz, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 31, 185 ff.) geltend machen. Gottfrieds Ausdruck „von Hagenau" ist an sich mehrdeutig. Schwerlich war Reinmar aber ein Mitglied des mächtigen elsässischen Reichsministerialengeschlechts der Marschalle von Hagenau, vielmehr entweder aus der Stadt Hagenau oder aus dem Strassburger Geschlecht derer von Hagenau oder aus einem anderen Geschlechte dieses Namens. Von diesen drei Möglichkeiten verdient die erste den Vorzug, aus einem ganz bestimmten, bisher nicht beachteten Grunde: der Dichter war Ritter, vermutlich Ministerial eines freien Herrn oder eines Ministerialen und führte als solcher gar keinen festen Geschlechtsnamen, wie Leute dieser Stellung im 12. Jahrhundert noch gewöhnlich (vgl. Ficker, Germania 20, 271). So erklärt sich am besten der Widerspruch, dass ausser Gottfried ihn die ganze Ueberlieferung einfach Reinmar nennt. Es verbietet sich nach alledem, mit von der Hagen und Reinhold Becker den Dichter in den bayerischen oder österreichischen Geschlechtern „von Hagenau" zu suchen; denn hätte er zu einer dieser reichen und angesehenen Familien gehört, so würde er nicht so oft mit blossem Personennamen genannt worden sein. Sein späterer langer Aufenthalt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in Oesterreich kann natürlich für seine Herkunft so wenig entscheiden wie bei seinem rheinischen Namensvetter Reinmar von Zweter. Wie früh Reinmar an den Wiener Hof kam, wissen wir nicht. Er trat dort in nahe Beziehungen zu dem Herzog Leopold V. (VI.), der 1177 bis 1194 regierte, und wahrscheinlich auch zu dessen Gemahlin Helena, der Tochter des Königs Geysa von Ungarn. Im Frühjahr 1195 dichtete er wenigstens ein Klagelied auf den Tod des Herzogs († Silvester 1194) und legte es seiner Witwe in den Mund (Minnesangs Frühling 167, 31). Ob Reinmar eine Kreuzfahrt mitmachte, bleibt zweifelhaft: die beiden ihm zugeschriebenen Kreuzlieder sind äusserst schwach beglaubigt. Ihre Entstehung fällt nach G. Wolframs Ansicht (Zeitschrift für deutsches Altertum 30, 120) zwischen den Januar 1193 und das Ende des Jahres 1195. Ist das richtig, dann kann ihr Verfasser nicht 1190—92 mit Leopold in Palästina gewesen sein, wie behauptet worden ist. Reinmars Geburt dürfte zwischen 1150 und (spätestens) 1160 anzusetzen sein, angefangen zu dichten hat er sicher vor 1190, wahrscheinlich um 1180.

Man hat Reinmar als österreichischen Hofdichter bezeichnet, und der Ausdruck, richtig verstanden, hat sein Wahres. Er dichtete nicht aus blosser, vornehmer Liebhaberei wie etwa die Burggrafen von Regensburg (s. oben S. 359 ff.), wie Friedrich von Hausen oder Otto von Botenlauben, sondern er diente der Hofgesellschaft in Wien. Wiederholt rühmt er sich als den, der die Gesellschaft unterhalte; seinen Gönnern zu Ehren und zum Vergnügen erklärt er zu singen; gegen Abend trägt er seine Lieder als ein *âbentmaerlîn* vor und mit Anspielung auf die Wendungen, mit denen die Spielleute ihre Poesie anzupreisen pflegten, nennt er seine Minneklagen *niuwe maere*. Von dem Geschmack eines engen, exklusiven Kreises hängt er ab: ihm hat er sich mit seiner Kunst bequemt. Und er scheint sich dabei recht gut gestanden zu haben: von allem materiellen Druck blieb er frei; er kennt kein anderes Missgeschick als seinen Liebeskummer oder Undank seiner Freunde, Rücksichtslosigkeiten der Gesellschaft; er scheint stets in gesicherter äusserer Lage gelebt zu haben, so wenig er auch Reichtum und höheres Standesansehen besessen hat.

In dieser Lebensstellung nun, nicht gerade gewerbsmässig als Berufsdichter oder Hofpoet im Stile späterer Jahrhunderte, aber inmitten der Hofgesellschaft und ihr sich einordnend, hat Reinmar die von Friedrich von Hausen (s. A. D. B. 11, 86) geschaffene Weise des Minnesangs zu virtuoser Vollendung gebracht. Wie bei diesem ist das Thema der eigentliche Minnedienst im Sinn der neuen aus Frankreich stammenden Konvenienz: die Verehrung einer verheirateten Frau. Diese Liebe musste in den meisten Fällen eine unglückliche sein, und das gerade ward als besonderer Reiz, als dankbares poetisches Motiv empfunden. Aufgabe des Dichters ist es jetzt nur, die Stimmungen, welche ein solches Verhältnis erzeugt, in immer neuen Variationen, aber überall in den von den Geboten der höfischen Sitte gesteckten Grenzen auszusprechen. Das Muster für diese Kunst gaben die romanischen Lyriker. Reinmar hat die von Hausen gezogenen Linien fortgesetzt,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber auch neue Wege eingeschlagen: vor allem in formaler Hinsicht. Während Hausen in Strophenbau, Reimkunst und wohl auch in musikalischer Beziehung ganz von seinen Vorbildern, den Troubadours, abhing, während er noch unreine Reime sich gestattete, bildet Reinmar in der metrischen und musikalischen Form seiner Gedichte selbständig die heimischen Traditionen weiter und führt die Reinheit des Reims streng durch. Er trägt die eigentlich höfische Lyrik aus dem Westen nach Oesterreich, wo vor ihm nur Dietmar v. Eist Versuche gemacht hatte, die neuen Lebensformen in der Lyrik zu verwerten; er eignet damit die bisher nur äusserlich herübergeholte romanische Lyrik Deutschland wirklich an und schneidet die direkte Nachahmung ausländischer Muster ab. Reinmars älteste Lieder unterscheiden sich von der grossen Masse seiner späteren nach Inhalt und Stil, sie stehen noch der älteren volkstümlichen Lyrik näher, enthalten Motive der altösterreichischen Minnepoesie, zeigen noch nicht die konventionelle Galanterie, verstossen noch durch unverhüllte Ausdrücke für sinnliche Dinge gegen die höfische Anstandslehre (vgl. Burdach, Reinmar und Walther, S. 44 f., 189): Reinmar scheint also von mehr volkstümlicher Dichtungsweise ausgegangen zu sein. Aber die von Becker vertretene Ansicht, er sei der eigentliche Schöpfer einer spezifisch österreichischen autochthonen, von fremden Vorbildern unabhängigen Lyrik ist eine Uebertreibung und auf eine willkürliche Behandlung der handschriftlichen Ueberlieferung, literarhistorischen Vorurteilen und ungenügender ästhetischer Einsicht aufgebaut.

Reinmar hat zu seiner Zeit als Dichter die lebhafteste Bewunderung genossen. Gottfried preist ihn mit reicher Beredsamkeit, freilich was gewöhnlich übersehen wird, eigentlich nur seine formale Begabung. Walther hat ihm einen schönen Nachruf gewidmet, worin er seiner Kunst hohe Ehre erweist, obwohl er eine persönliche Entzweiung andeutet. Andere Dichter, wie der Tiroler Rubin, der Kärntner Heinrich von Türlin, der Schwabe Marner, der Bayer Reinmar von Brennenberg und andere stimmen in dies Lob ein. Und was mehr als das sagen will: kein Geringerer als Walther selbst war sein Schüler und Rival, ist längere Zeit in seinen Bahnen gewandelt und hat sich nur allmählich von seinem Einfluss befreit, Gottfried von Strassburg hat von ihm die sichtbarsten Einwirkungen erfahren und im ganzen 13. Jahrhundert haben viele kleinere Geister ihn sich zum Muster des höfischen Sanges genommen. Dennoch können wir über ihn nur ein kühleres Urteil fällen, uns zwar an einzelnen seiner Gedichte erfreuen, als Ganzes aber seine Poesie nur sehr bedingt rühmen.

Reinmars Lyrik ist Stimmungslyrik im vollsten Sinne des Worts, ihr Stoffgebiet allein die innere Welt, die Bewegungen des liebenden Herzens: sein Hoffen und Bangen, seine Enttäuschungen, seine Treue und Entsagung, seine immer erneute Erwartung. Sie ist nicht plastisch, sie wirkt nicht durch lebhafte Farben und bestimmte Zeichnung, sie gefällt sich vielmehr im Halbdunkel, in schwimmenden Umrissen, in schwebenden Wendungen. Und es fehlt ihr dabei das musikalische

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Element der Sprache, welches diese Art von Dämmerungslyrik, die in den Tiefen des Gemütslebens zu Hause ist, braucht: der leichte klingende Fluss, der schwingende Rhythmus des Gefühls, das mühelos Quellende des Ausdrucks. Freilich sehen wir Reinmars Lieder ja alle nur halb vor uns, ohne die Melodien, wir können also über ihre Wirkung auf das Gehör, in der schliesslich aller Lyrik letztes Ziel besteht, nur sehr unvollkommen urteilen.

Die Reflexion breitet sich wie ein graues Spinneweb über seine Dichtung. Er empfindet gewiss tief und wahr, er besitzt ein reiches Gemütsleben, er leidet sicherlich an seiner Liebe, wie er beteuert, aber er vermag nicht als echter Lyriker sein Gefühl, wie es ihn erfüllt, unmittelbar herauszusingen und dadurch den Hörer zu packen, er beobachtet, er beschreibt, er zersetzt es. Treffend nannte ihn Uhland, der feinste Kenner des Minnesangs, selbst ein grosser Lyriker von tiefem Gemüt, den Scholastiker der unglücklichen Liebe. Etwas Dialektisches, Spitzfindiges, Verzwicktes haftet ihm an, ein Ton von der subtilen mittelalterlichen Disputierkunst. Niemals fast klingt bei ihm eine Empfindung in einem Gedicht allein aus, wie es in natürlicher Lyrik, die durchaus momentan, einfach, gegenwärtig ist, geschieht, sondern sie verschlingt sich mit vielen anderen. Dabei gehen die Zeitformen der Darstellung durcheinander: in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft wird immer der eine Zustand reflektiert, die ungestillte Sehnsucht. So entsteht eine schaukelnde Bewegung, die Anfangs ohne Frage anzieht, auch eigentümlich wirkt, bald aber ermüdet und ungeduldig macht. Reinmar ringt danach, indem er die vorübergehendsten Regungen seines Innern erspürt und kunstvoll verwebt, der Liebe, der gefährlichen Sphinx, ihr grosses Rätsel zu entwinden, die Widersprüche, die sie in sich trägt, zu lösen, die wunderbare Verkettung von Qual und Lust im liebenden Herzen, den jähen Wechsel und den Zwiespalt der Empfindungen auszudrücken. Er häuft Antithesen, Oxymora, Fragen, Widerrufe, Selbstanklagen, er rechnet mit Möglichkeiten und Bedingungen, er reiht Wunsch an Wunsch, Hoffnung an Hoffnung — vergeblich: was er sucht, vermag er nicht zu ergreifen und in anschauliche Darstellung zu bannen. Er bleibt der Analytiker, der Anatom seiner Empfindung, nicht der gestaltende Künstler.

Wie Gottfried von Strassburg ist Reinmar in der Auffassung des poetischen Stoffs ganz subjektiv. Und gleich Gottfried fehlt ihm dabei das künstlerische Mass, der Takt für das Wirksame, der rechte Sinn für die Kontrastwirkung. Gleich ihm leidet er an einem einseitigen Geschmack, an der Uebertreibung einer geistreichen Manier. Er teilt mit seinem Landsmann, der ihn so weit überragt, das Virtuosentum, wenn auch in ganz anderer Richtung. Gottfried, der Virtuos des Kolorits, der durch Farbenverschwendung das Leibliche erdrückt, Reinmar der Virtuos des Schattens. Gottfrieds Minne ist ein üppiges, sonnenfrohes, grelles und heisses Wesen; Reinmar hat die Minne, wie er selbst sagt, stets in bleicher Farbe gesehen, ihm erscheint sie mit abgehärmtem, blassem Gesicht. Beiden gemein ist die Vorliebe für

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

psychologische Zergliederung, in welcher der Epiker offenbar von dem Lyriker gelernt hat. Aber Gottfried ist die unvergleichlich bedeutendere Persönlichkeit, er hat wie Walther, wie Heinrich von Morungen den Mut des Realismus, der ihm geradezu einen modernen Zug gibt. Reinmar hingegen ist durch und durch ein mittelalterlicher Mensch. Er sieht den Himmel und die Welt nicht im Freien, im hellen Tageslicht, sondern aus den dunkeln Hallen einer Burg, eines Kreuzgangs. Und wie wenig kraftvoll und männlich erscheint dieser Mensch, wenn man ihn mit Wolfram vergleicht, der doch auch im Mittelalter wurzelt! Eine weibliche Natur, der äusseren Welt abgewandt; wo diese Eingang findet in seine Dichtung, weckt sie nur Klage, passiven Widerstand. Reinmars Leier ist einzig auf den elegischen Ton gestimmt; satirische Töne, wie sie Wolfram, humoristische, sie sie Walther anschlägt, sind ihr versagt. Mit einer Art Eigensinn will er nichts sein als ein Meister im Trauern, ein unermüdlicher Poet der unglücklichen Liebe, darin ein deutscher mittelalterlicher Petrarca. Sein Joch trägt er seufzend, mit einem gewissen Stolz, ohne heftige Auflehnung, ohne Ausbruch des Zorns, ohne einen Laut des Trotzes oder Hohnes. Und wenn das die Folge seiner Begabung, seines Naturells ist, so hängt es doch auch zusammen mit seiner Lebensstellung: er ist bedingungslos der Dichter der höfischen Gesellschaft. Sie bestimmt den Ton, und ihr wäre jede Tragik, jede Herbheit und Bitterkeit zuwider; sie duldet nichts Jähes oder Brutales, nichts Exaltiertes, keine Satire, sie verlangt die Aeusserung jeder Empfindung in gedämpftem Tone und erstickt so alle natürliche Leidenschaft. Die Poesie Reinmars, die der starken Akzente entbehrt und immer *mezza voce* singt, war seinem Publikum ebenso entsprechend wie des Dichters spiritualistischem Wesen. Gleichwohl ermüdeten stärkere Gemüter schon damals die ewigen Mollklänge; schon damals spotteten einzelne der tränenreichen Eintönigkeit seiner Lieder und zweifelten an deren Aufrichtigkeit. Man setzte dem Dichter zu mit Fragen nach dem Alter der so lange vergeblich umworbenen Dame, aber Reinmar lehnte solche Witze der realistischer Gesinnten als *der valschen nît* ab und seufzte weiter.

Reinmars Gedichte sind fast durchaus rein lyrisch. Alle epischen Elemente, wie sie das volkstümliche Tanzlied liebte, sind ihnen fremd. Der Dichter redet als ein Einzelner, nicht im Namen eines Zuhörerkreises, allein von sich und seinen inneren Zuständen, er bewegt sich auf dem eigensten Gebiet der Lyrik, und er redet als Einsamer, ohne zu seinem Publikum äusserlich eine Beziehung anzudeuten. Hierin sondert er sich gleich den meisten übrigen höfischen Minnesängern vor ihm, gleich Hausen, Rudolf von Neuenburg, Bernger von Horheim, Bligger von Steinach von der alten, naiven Tradition der volkstümlichen Poesie, in der zwischen Hörer und Dichter ein enges Verhältnis waltete und in der fortwährenden Beziehung und Anrede an die Hörenden sich ausdrückte. Und ebenso richtet Reinmar seine Worte fast niemals unmittelbar an die Geliebte. Ja selbst in den Dialogen zwischen Ritter und Dame, den sogenannten Wechseln, die er gedichtet hat, bleibt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der monologische Charakter gewahrt: Jedes spricht vom andern als einem Abwesenden; es sind zwei neben einander gestellte Monologe, nichts weiter, eine poetische Gattung, die künstlerisch unnatürlich nur aus ihrer Entstehung begreiflich wird: als Auftrag und Antwort zweier Liebenden, die durch das Gebot der Sitte getrennt sind, an einen Boten. Zuerst unter allen Minnesängern hat Reinmar ein wirkliches Gespräch einer Dame mit einem Boten dargestellt, wobei er die höfische Konversation nach dem Vorgang der epischen Dichter in manierierter kurzer Wechselrede nachahmt. Kein anderer deutscher Minnesänger hat so viele Frauenlieder gedichtet als er. Charakteristisch genug für seine weibliche Natur! Sie gleichen, wie sich von selbst versteht, in nichts jenen knappen, rührend einfachen alten österreichischen Strophen liebender Damen, die im Stile echter Gelegenheitspoesie aus einer bestimmten Situation fliessen. Vielmehr sind sie bis auf eins, das seiner ersten Periode angehört, alle mehrstrophige, wortreiche Reflexionen, ausführliche Raisonnements. Eins ragt unter allen hervor und bezeichnet den Höhepunkt von Reinmars Schaffen: das Klagelied, welches der Gemahlin des Herzogs in den Mund gelegt und von den Herausgebern zum Teil falsch verstanden ist. Hier gibt uns Reinmar, der sonst in raumloser Unbestimmtheit zu schweben liebt, eine bestimmte Situation und knüpft die Klage in glücklichem Kontrast an die Frühlingszeit und ihre Freuden an, hier findet er echte Herzenslaute von einfacher, ergreifender Kraft, hier feiert seine zarte weiche Seele einen künstlerischen Triumph, hier schenkt ihm seine Muse das seinem Talent gemässeste Kunstwerk: eine wahrhaft klassische Elegie von grossem Wurf. In diesem Gedicht hat Reinmar zu seinem Vorteil ältere, volkstümliche Motive: Natureingang, Formeln aus Totenklagen benutzt. Dazu lässt er sich aber nur selten, jedesmal zum sichtlichsten Gewinn, herab. Im Grossen und Ganzen hat kaum ein deutscher Minnesänger so geflissentlich der volkstümlichen Tradition den Rücken gekehrt, so absichtsvoll in der Bahn des konventionellen höfischen Stils sich gehalten, als Reinmar. Die typischen Motive der alten Tanzlieder, die sich in den Natureingängen der volkstümlichen Minnesänger offenbaren, verschmäht er; die alten typischen Formeln bildet er bewusst um; Szene und Handlung, alles dramatische Leben, welches ein wesentliches Element des volkstümlichen Minnesangs ist, versagt er seinen Liedern; den drastischen, sinnlichen, bildlichen Ausdruck verflüchtigt er in eine abstrakte perioden-reiche Sprache. So hat er nicht am wenigsten jene Reaktion vorbereitet, welche, obzwar durch Walther und Neidhart verheissungsvoll begonnen, die deutsche Lyrik von ihrer verstiegenen Höhe rasch und jäh in die niedrige Sphäre des gemeinen Alltagslebens hinabführte.

Von der Hagen, Minnesinger I, 174 ff.; III, 318 ff., 468a, 601 ff.; IV, 137 ff., dort auch alle ältere Literatur. — Uhland, Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Stuttgart 1870, V, S. 113 ff.: „Der Minnesang", mit zerstreuten Bemerkungen über Reinmar. — Lachmann und Haupt, Des Minnesangs Frühling. Leipzig 1857, 2. Aufl. 1875, 3. Aufl. 1882, Nr. XX, S. 150 ff., 290 ff. — Bartsch, Deutsche Lieder-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dichter. 2. Aufl. Stuttgart 1879, Nr. XV. — Regel, Germania XIX, 149. — E. Schmidt, Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge. Strassburg 1874 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker IV), dazu Wilmanns, Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur I, 149 ff., Paul, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur II, 487 ff. — R. Becker, Germania XXII, 70 ff., 195 ff. — Burdach, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. Ein Beitrag zur Geschichte des Minnesangs. Leipzig 1880 (besonders S. 3 ff., 43 ff., 55 ff., 100 ff., 140 ff., 183 ff.), dazu Wilmanns, Anzeiger VII, 258 ff. — R. Becker, Der altheimische Minnesang. Halle 1882 (abgelehnt von Wilmanns, Göttingische gelehrte Anzeigen 1883, 21. November, S. 1473—1483, und Burdach, Anzeiger X, 13—31 [oben S. 263—279]; Antikritik Beckers, Germania XXIX, 360 ff.). — Wilmanns, Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide. Bonn 1882, S. 24 ff., 303 Anm. 60. — R. M. Meyer, Zeitschr. f. d. Altertum XXIX, 171.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leutold von Seven.

Allgemeine deutsche Biographie 34. Bd. (1892), S. 73 f.

SEVEN: Leutold v. S., Minnesänger aus dem südtirolischen Geschlecht, das sich nach der Burg Säben oder Seven bei Klausen nannte. Der Dichter selbst ist urkundlich noch nicht nachgewiesen, muss aber in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gelebt haben. Von Umfang und Charakter seiner Poesie gibt die handschriftliche Ueberlieferung ein widerspruchsvolles Bild, und es bedarf methodischer Kritik, daraus die richtigen Schlüsse zu ziehen. Die Quelle der Handschriften B und C legt ihm bloss drei Lieder bei und diese allein, in der von C gebotenen Strophenzahl, dürfen als sein sicheres Eigentum gelten. Dagegen bringt die Heidelberger Handschrift A unter seinem Namen, ähnlich wie unter *Gedrût* und *Niune* (s. unten S. 375) ein Spielmannsliederbuch mit Gedichten, die grösstenteils nachweislich anderen Sängern gehören, von denen kein einziges in B C ihm zugeschrieben wird, darunter auch Sprüche. Wahrscheinlich war dies Liederbuch für Leutold von Seven angelegt und wurde von ihm bei seinen Vorträgen benutzt: er war selbst ein Fahrender, ein Spielmann, ritterlichen Standes, wie Walther von der Vogelweide, der hierin die Bahn gebrochen und die trennenden Schranken zwischen dem Repertoire der ritterlichen Lyrik minniglichen Inhalts und dem der Spielleute niedergelegt hatte. Das geht aus einem Angriff eines bürgerlichen Kollegen, Reinmars des Fiedlers (s. A. D. B. 28, 97) auf Leutold hervor, in dem sich Neid, Rivalität und Standesgegensatz Luft machen. Leider können wir den Inhalt dieser Vorwürfe nicht ganz klar erkennen: höhnisch rückt der bürgerliche dem adligen Nebenbuhler sein grosses Repertoire vor und zählt eine Masse von Gattungen mittelhochdeutscher Lyrik auf, die jener alle pflege. — Was nun in B C Leutold zugeteilt ist, zeigt ihn als nicht besonders hervorragenden Schüler Reinmars des Alten und Walthers: es sind höfische Minnelieder voll Naturempfindung und eines Hauchs von Realismus. Aber er, der sich in seiner Produktion, wie es scheint, auf die engste Sphäre der ritterlichen Minnepoesie beschränkte, griff offenbar in seinen Vorträgen fremder Lieder weit darüber hinaus und lieh allen Weisen, die im Chor der deutschen Lyrik damals erklungen waren, seine Leier: den lehrhaften, den volkstümlich-realistischen, den burlesken und den parodistischen.

Lachmann, Walther von der Vogelweide zu 85, 34. — von der Hagen, Minnesinger, I, 305 f., III, 327 f., 451, 468 c, 637, IV, 239 ff. 754 (mit Reinmar v. Hagenau identifiziert!). — Wackernagel-Rieger, Walther von der Vogelweide, S. 257 ff. (unkritisch). — Bartsch, Deutsche Liederdichter Nr. 28 (desgleichen). — Wilmanns, Walther von der Vogelweide, 2. Aufl. zu 165, 4. — Roethe, Reinmar von Zweter, S. 182 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rudolf der Schreiber.

Allgemeine deutsche Biographie 29. Bd. (1889), S. 569.

Rudolf der Schreiber, Minnesänger. Der Titel „Schreiber", den die grosse Pariser (jetzt Heidelberger) Liederhandschrift ihm beilegt, bezeichnet ihn als den Sekretär eines weltlichen oder geistlichen Fürsten. Und dazu stimmt das Bild der Handschrift, welches ihn in seiner amtlichen Tätigkeit darstellt, wie er versiegelte Briefe Boten übergibt und Schreibern diktiert. Ueber seine Person wissen wir sonst nichts und von der Hagens Einfall, er sei mit Rudolf von Ems identisch, entbehrt alles Grundes. Sein Wortschatz enthält ein paar oberdeutsche, insbesondere alemannische, aber auch mitteldeutsche Elemente, und lautliche Eigenheiten weisen eher auf mitteldeutsche Herkunft. Drei Lieder sind uns aufbehalten: zwei begrüssen mit hergebrachtem Natureingang den Frühling, kontrastieren dagegen das eigene Liebesleid und schliessen mit Verherrlichung der Frau und dringender Bitte um Erhörung; das dritte — gleichfalls ein Minnelied — ist ein sogenanntes Vokalspiel, in welchem jede Strophe auf einen der fünf Vokale reimt, und bildet Walthers gleichartiges Reimkunststück genau in der Strophenform nach. Als ein Schüler Walthers verrät sich Rudolf auch in der nachdrucksvollen Auszeichnung des Wortes „Weib".

von der Hagen, Minnesinger II, 264 f. III, 706. IV, 542 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neune.

Allgemeine deutsche Biographie 23. Bd. (1886), S. 549.

Neune. Unter dem Namen *Herr Niuniu* gibt die Pariser Minnesingerhandschrift hinter bayrisch-österreichischen Sängern und noch von der ersten Hand einen Leich und ein fünfstrophiges Lied, die sie beide vorher schon unter Rudolf v. Rotenburg überliefert, ferner ein anderes lockeres Liedchen von zwei Strophen etwa im Ton der leichtfertigen deutschen Erotika in den Carmina Burana, mit altertümlichem Strophenbau und einem unreinen Reim, das dann unter der Ueberschrift *Der Kol von Niussen* von der fünften Hand der Sammlung wiederholt wird und dort unter Zotenliedern gröbsten Kalibers steht. Diese drei Gedichte enthält auch die Heidelberger Handschrift Nr. 357, die älteste deutsche Liedersammlung, unter der einfachen Ueberschrift *Niune*, ausserdem aber noch 53 Strophen, von denen 44 durch die Pariser Handschrift für 12 verschiedene andere Dichter bezeugt sind. Es bleiben nur 9 Strophen, die allein von der Heidelberger Handschrift erhalten sind: ein zweistrophiges Minnelied, das die Walthersche Lyrik voraussetzt, eine lange Frauenstrophe von künstlichem Bau und vielleicht nur Fragment eines mehrstrophigen Liedes, im Uebrigen lauter selbständige Gedichte aus je einer Strophe bestehend, schon dadurch, aber auch durch Vers- und Strophenart sich als viel älter erweisend; einige gehören sicher noch dem 12. Jahrhundert an, vor allem eine kurze Frauenstrophe mit konsonantisch unreinem Reim, welche zwischen 1160 und 1170 gedichtet sein mag. An eine einheitliche Verfasserschaft des unter Neune Ueberlieferten ist daher nicht zu denken, und wir haben überhaupt kaum das Recht, einen Minnesänger dieses Namens anzunehmen, vielmehr wird ein Spielmann so geheissen haben, dessen Liederbuch, welches sein buntes Repertoire von Erzeugnissen berühmter und unberühmter Dichter, höfischer und spielmännischer, älterer und jüngerer Poesie enthielt, Aufnahme gefunden hat in der Heidelberger Handschrift, die auch sonst in Bezug auf die Autorbezeichnung ganz unzuverlässig ist. Dieser Spielmann ist vielleicht ein Oesterreicher gewesen: dafür spricht seine Umgebung in der Pariser Handschrift, die innerhalb der einzelnen Stände die Dichter landschaftlich ordnet, und die Verwechslung mit dem Kol von Neussen, dessen Name nach Oesterreich weist.

Abgedruckt sind die fraglichen Strophen von Fr. Pfeiffer in seiner Ausgabe der Heidelberger Liederhandschrift, Stuttgart 1844 (Publikation des Literar. Vereins, Nr. IX), S. 118—136, dazu vgl. v. d. Hagen, Minnesinger, Bd. I S. 79 b ff. (Nr. IV.) 89 b (Nr. XVI); Bd. II S. 171 a bis 172 b; Bd. III S. 331—332. 684 a, 713 a; Bd. IV S. 484—485, 646 a und Apfelstedt, Zur Pariser [Heidelberger] Liederhandschrift, Germania Bd. 26 (1881) S. 225, 226, 227 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pfeffel.

Allgem. deutsche Biographie, 25. Bd. (1887), S. 611 f.

Pfeffel: ein Minnesänger ritterlichen Standes, der während der Regierung Herzog Friedrichs von Oesterreich des Streitbaren (1230 bis 1246) dichtete. Er preist diesen in seinem ersten Gedichte als den Wecker der Freude, die früher in Oesterreich lange verborgen gewesen sei, als den Spender von Reichtum, als den Tröster der Siechen und knüpft daran die in einen Wunsch an die Frau *Selde* eingekleidete Bitte, auch ihn selbst mit einer Gabe zu bedenken. P. war danach ein Fahrender, der um Lohn dichtete, und gehörte wie Bruder Wernher, Reinmar von Zweter, Neidhart von Reuenthal, Tannhäuser und andere zu dem Dichterkreise, der sich am Hofe des sanglustigen letzten Babenbergers versammelte. Ob er selbst aus Oesterreich stammte, ist zweifelhaft. Die Pariser Liederhandschrift, welche ihre Dichter nach Landschaften zu ordnen pflegt, stellt ihn zwischen schweizerische Minnesänger, und aus einer Baseler Urkunde von 1243 ist ein *Heinricus pheffili miles* nachgewiesen (Herzog, Germania 29, 35): man hat daraus den Schluss gezogen, er sei ein Alemanne gewesen und gleich manchen andern Dichtern des westlichen Deutschlands (z. B. Reinmar der Alte und Reinmar v. Zweter) in die lebensfrohe Ostmark eingewandert. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit muss dieser Kombination zugestanden werden, obwohl die Identität des Dichters mit seinem urkundlichen Namensvetter, wie meistens in derartigen Fällen, sich nicht beweisen lässt.

Das Preisgedicht auf Friedrich den Streitbaren reizt übrigens durch den bestimmten Hinweis auf eine friedliche, fröhliche Zeit, die langer Unruhe und Trauer ein Ende machte, zu dem Versuch einer genaueren Datierung. Sieht man sich inmitten der stürmischen Regierung Friedrichs nach einer Pause um, für welche Pfeffels Schilderung passen könnte, so bieten sich drei Zeitpunkte. Der erste, die Wehrhaftmachung des Herzogs Anfang 1232 bildete den festlichen Abschluss der Fehde mit den Küenringern und leitete eine bis zum Herbst währende Ruhezeit ein, aber der voraufgegangene Streit war doch zu kurz und unbedeutend, um Pfeffels nachdrückliche Worte von der lange verborgenen Freude zu rechtfertigen. Gefährlicher waren schon die Kämpfe mit den Nachbarfürsten (Bayern, Böhmen, Ungarn) im folgenden Jahre, und das Ruhejahr 1234 konnte wohl empfunden werden wie die Rückkehr des Tageslichts nach langer Nacht. Möglich also, dass der Anlass zu dem Gedicht diese Zeit war und vielleicht speziell die am 1. Mai nächst Stadlau bei Wien gefeierte Vermählung der Schwester Friedrichs,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Constanze mit dem Markgrafen Heinrich v. Meissen, ein prunkvolles Fest, bei dem die Mutter des Herzogs, Theodora, sowie viele erlauchte Gäste, darunter die bisherigen Gegner König Andreas von Ungarn und Wenzel von Böhmen, der Landgraf Heinrich Raspe von Thüringen, mehrere Bischöfe und zahlreicher Adel zugegen waren.

Viel wahrscheinlicher indes ist, dass Pfeffels Preisgedicht in der Zeit entstand, als der für Oesterreich verhängnisvollste Kampf, Friedrichs Empörung gegen den Kaiser, der über das Land alle Greuel des Bürgerkrieges gebracht hatte, endlich geendigt war und eine neue Epoche der Sicherheit und des Friedens für die schwergeprüfte Ostmark anbrach. Nach vier Kriegsjahren, die reich an wunderbaren Wechselfällen gewesen waren, fand sich Herzog Friedrich wieder als rechtmässiger Besitzer seiner Erbländer anerkannt, der Reichsacht ledig, mit dem Kaiser in bester Freundschaft und feierte am Weihnachtstage 1239 festlich die *compositio et concordia*. Belehrt durch die schweren Erfahrungen des letzten Krieges, in dem seine eigenen Bürger und Ministerialen gegen ihn gekämpft hatten, bemühte er sich nun, die Bewohner seiner Herzogtümer, die er so lange durch Willkürherrschaft aufgebracht hatte, zu versöhnen und an seine Person zu fesseln. Er gewährte deshalb damals und in dem nächstfolgenden Jahre den Bürgern der Städte wichtige Rechte und Freiheiten, erleichterte dem Adel die Rückkehr unter seine Herrschaft, allen Abgefallenen volle Amnestie erteilend und erwies sich besonders den geistlichen Orden freundlich durch Bestätigung früherer Vorteile, durch neue Schenkungen und Zuwendung verschiedener Begünstigungen. Er entwickelte in dieser Zeit eine verschwenderische Freigebigkeit, eine erobernde Liebenswürdigkeit und Milde ganz im Gegensatz zu seiner bisherigen rücksichtslosen Härte und Schroffheit. Er durchreiste seine wieder gewonnenen Länder, überall sich als gütig spendender Herrscher bewährend, traf in Wiener-Neustadt, umgeben von einem glänzenden Gefolge, unter dem sich die Dichter Troestelein und Ulrich von Sachsendorf (s. unten S. 379) befanden, mit Ulrich von Lichtenstein zusammen, der als König Artus umherzog (Frauendienst, Lachmann S. 472 ff.), und feierte im Juli 1240 in Steiermark unter grossen Festlichkeiten die Wiedervereinigung mit seiner Gemahlin Agnes. In jene Tage neuer Hoffnung und allgemeiner Freude setze ich Pfeffels Spruch, der dann Zug für Zug seine unmittelbare Beziehung auf die gleichzeitigen Vorgänge hat. Das Gedicht zeigt sich als eine nicht ungeschickte Nachahmung von Walthers Spruch auf das Wiener Hoffest (Lachmanns Ausgabe 20, 31).

Ein zweiter Spruch Pfeffels trägt in alter, volkstümlicher, auch von Walther (Lachmann 22, 33; 91, 17) angewendeter Einkleidung einem jungen Manne Lehren der Lebensklugheit vor. Das dritte Gedicht, welches wir von Pfeffel haben, ist ein Liebeslied mit gehäuften traditionellen Epithetis, im Geleise der gewöhnlichen Modepoesie ohne tiefe innere Bewegung, aber nicht ohne Anmut.

Der Dichter steht, so weit man aus den geringen Resten seiner Poesie urteilen kann, der älteren vornehmeren Dichtung der fahrenden

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sänger näher; er ist einer der begabtesten Schüler Walthers und teilt mit seinen oberdeutschen Landsleuten die von jenem geschaffene Verbindung der Spruchpoesie und Minnepoesie (vgl. Burdach, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, Leipzig 1880, S. 83, 131 ff. 134); er scheint noch unberührt von der höfischen Dorfpoesie Neidharts von Reuenthal, der 1230 nach Oesterreich kam, und belastet seine Gedichte noch nicht mit dem Kram phantastisch abgeschmackter Aftergelehrsamkeit, wie zum Teil schon Reinmar v. Zweter, mehr noch Tannhäuser, Boppe und Spätere.

Von der Hagen, Minnesinger II, 145 III, 680 a. IV, 461; — Kummer, Die poetischen Erzählungen des Herrand von Wildonie, Wien 1880, S. 62; — Apfelstedt, Germania 26, 224; Bartsch, Die Schweizer Minnesänger (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz 6), Frauenfeld 1886, S. XLIX f. 71 ff. 421. — Das Beste über Herzog Friedrich den Streitbaren in der Monographie von Adolf Ficker (Innsbruck 1884): vgl. S. 20, 26 f. 97 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sachsendorf.

Allgem. deutsche Biographie, 30. Bd (1890), S. 146.

SACHSENDORF: der von S., Minnesänger. Man darf ihn wohl für jenen Ulrich von Sachsendorf halten, der im Gefolge Herzogs Friedrich von Oesterreich 1240 Ulrich von Lichtenstein auf dessen Maskenfahrt als König Artus bei Wiener-Neustadt an der Leitha ritterlich begrüsste (Lichtensteins Frauendienst in Lachmanns Ausgabe S. 472, 17 ff.). Dieser Ulrich von Sachsendorf ist urkundlich 1249 nachgewiesen: er nannte sich nach dem Dorf Sachsendorf bei Kollersdorf (Gerichtsbezirk Kirchberg am Wagram) in Niederösterreich und war ein Ministeriale der Herren von Küenring. Ein anderer, älterer Ulrich v. Sachsendorf, vermutlich der Grossvater des Dichters, bezog Einkünfte von Gütern in Sitzendorf, welche der Zisterzienserabtei Zwetl gehörten. Gleich dem Minnesänger Pfeffel (vgl. oben S. 377), den neuerdings Grimme (Germania 33, 53) 1220 in Oesterreich urkundlich nachgewiesen hat, gehörte er zu dem Dichterkreise am Hofe des streitbaren und kunstliebenden österreichischen Herzogs. Daraus kann man die Zeit seines Dichtens annähernd bestimmen: um 1240.

Seine Poesie bewegt sich, soweit wir aus den erhaltenen sieben Gedichten urteilen können, durchaus im höfischen Geschmack. Zwei Lieder beginnen mit typischem Natureingang und kontrastieren das eigene Liebesweh gegen die Frühlingsfreude. Vier andere, von denen zwei unvollständig überliefert zu sein scheinen, sind konventionelle Huldigungen mit den hergebrachten Klagen und Beteuerungen. Eins derselben wendet sich in der einleitenden Strophe an die Ritter und schärft ihnen die Verehrung der Frauen ein. Weitaus das frischeste und originellste Gedicht ist ein höfisches Tanzlied mit Daktylen und innerem Reim, das dem realistischeren Geschmack, wie er in Oesterreich durch Neidhart von Reuenthal eingeführt war, etwas entgegen zu kommen scheint. Der epische Eingang gibt ein Tanzbild: der Dichter hat die Geliebte im Reigen gesehen, springend mit wohlstehendem Schleier und weissem Halse, sich windend wie eine Weidengerte; dann macht der Wunsch, des Nachts ihr Schildgefährte zu sein und der Gedanke an ihren preislichen runden Leib den Uebergang zur rein lyrischen Fortführung in der Weise des gewöhnlichen Minneliedes.

Die allgemeine Richtung und Stimmung seiner Poesie verdankt Sachsendorf Reinmar von Hagenau; an ihn erinnert besonders das

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Spiel mit Revokatio und Selbstvorwürfen. Für Anderes, wie die Behandlung des Natureingangs, gab Walther die Anregung: z. B. *gegen des meien hôhgezite* (II, 7) geht auf Walthers *gên wir zuo des meien hôhgezite* (Lachmann, 46, 22) zurück. Jedes Gedicht hat seine eigene Strophenform, ein Beweis für die formale Begabung des Dichters, auf welche er mit nicht ganz aufrichtiger Bescheidenheit selbst hinweist.

Von der Hagen, Minnesinger I, 300 ff.; III, 636; IV, 236. — Bartsch, Deutsche Liederdichter, Nr. XXIX. — Storck *Der von Sahsendorf. Carmina quot supersunt recognovit emendavitque. Monasterii 1868,* dazu Bartsch, Germania 15, 251 f. — Kummer, Herrand von Wildonie. Wien 1880, S. 64 f. — Grimme, Germania 33, 53 ff. (mit falscher Deutung und Datierung des Zeugnisses in dem Zwetler Stiftungsbuch).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Scharfenberg.

Allgemeine Deutsche Biographie 30. Bd. (1890), 774—777.

SCHARFENBERG: von S., Minnesänger. Die landschaftlich ordnende grosse Heidelberger (früher Pariser) Liederhandschrift, welche allein seine Gedichte überliefert, erteilt ihm hinter zwei steirischen Minnesängern das Wort, und seine Lieder erscheinen als Früchte der im Südosten blühenden höfischen Dorfpoesie: man hat daher ein Recht, unter den verschiedenen nachweisbaren Burgen und Familien gleichen Namens das begüterte und mächtige Geschlecht der freien Herren von Scharfenberg mit ihm in Verbindung zu bringen, dessen Stammburg in Unterkrain bei Ratschach lag, welches aber verflochten ist mit der Geschichte Steiermarks und Kärntens wie mit deren ersten Familien. Damit bleibt freilich für Datierung und nähere Bestimmung seiner Person noch ein weiter Spielraum: von Neidharts Auftreten in Oesterreich bis zur Vollendung der Handschrift, d. h. von 1231/32 bis zum Anfang des 14. Jahrhunders. Kummer entscheidet sich für die seit 1250 (vielleicht schon seit 1244) auftretende Generation der Scharfenberger, wobei man die Wahl hat zwischen vier Brüdern: Heinrich (bis 1276), Leopold (bis 1279), Wilhelm (bis 1292), Ulrich (bis 1279); Grimme (Germania 32, 422) zweifelnd für den Vater derselben, Heinrich von Scharfenberg, den er in einer Grazer Urkunde Herzog Leopolds VI. von Oesterreich vom 17. November 1227 zusammen mit Ulrich von Liechtenstein (s. A. D. B. 18, 620) nachweist, den ich aber schon am 31. März 1208 als Zeugen einer Urkunde des Erzbischofs Eberhard II. von Salzburg finde; Weinhold (Steiermarks Anteil an der deutschen Dichtkunst des 13. Jahrhunderts, Wien 1860, S. 223) für Leopold v. Scharfenberg der nach Otackers Reimchronik (Kap. 52, Pez, Scriptores rerum Austriacarum. Ratisb. 1745, III, 65 ff. [ed. Seemüller Sp. 81 a V. 6126 ff.]) in der Fehde um das Erzstift Salzburg die Kärntner gegen die Steirer unter Ulrich v. Liechtenstein befehligt und zum Siege führt und von dem Berichterstatter das Zeugnis erhält: *der an worten und an werc witze hete.* Die letzte ansprechende Beziehung wird wieder unsicher, wenn man sieht, wie Otacker später auch einen Rudolf v. Scharfenberg genau mit derselben, dem Reim zulieb gewählten Formel einführt (Kap. 813, S. 822 [ed. Seemüller Sp. 1245 a V. 96 006 ff.]). Nur literarhistorische Erwägungen können, wie so oft in ähnlichen Fällen, weiter helfen. Und auch sie führen hier leider nicht zu völliger Gewissheit.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das erste der Gedichte Scharfenbergs, ein Frühlingslied, ist ganz und gar aus der Schule Neidharts entsprungen. Natureingang in der gewöhnlichen Dreigliederung (Gruss an den Mai; das Winterleid zu Ende; im Walde singen die Vögel), Dialog zwischen der verliebten tanzlustigen Tochter und der Mutter: diese sucht vergeblich zurückzuhalten, warnt vor den Lügen der Männer und vor der Wiege; jene kann nicht rasch genug für den Reigen einen Blumenkranz gewinnen und gibt dafür gern das eigene Kränzlein preis; kurzer epischer Schluss: *hin spranc diu junge dräte.* Alles völlig wie bei Neidhart, und wie bei Neidhart auch sowohl die volkstümliche Reienform, d. h. Zweiteiligkeit der Strophe bei Ungleichheit der Teile, als die einzelnen lyrischen Epitheta und Formeln. Das zweite Gedicht ist eine volkstümliche Ballade, eins der verbreiteten 'Lieder von zwei Gespielen' (Uhland, Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage 3, 405 ff). Auch hier liegt ein Reie Neidharts zugrunde, und zwar ein offenbar sehr beliebter, der umgearbeitet, am Anfang und Ende verkürzt, in der Form der Nibelungenstrophe mehr genähert, von den beiden Heidelberger Liederhandschriften unter dem Spielmannsnamen Waltram von Gresten und 'der junge Spervogel' überliefert ist. Auf diese aus dem Kreise der Fahrenden stammende Umgestaltung seines Musters weist die Anfangsstrophe von Scharfenbergs Lied, eine Art wörtliches Zitat der dritten Strophe des Vorbildes. Das Motiv des Originals wird dann aber umgebildet, indem zwei unglücklich liebende Mädchen, die sich in Klagen ergehen, kontrastiert werden mit einer dritten, die jene, weil sie glücklicher ist, fortweisen.

Der Minnesang in Steiermark und Kärnten lässt sich, den politischen Verhältnissen gemäss, von dem reicheren Oesterreichs, den er wie ein Spiegel zurück strahlt, nicht trennen. Wie weit er etwa auch von Einflüssen des angrenzenden Italien, mit dem in jenen Ländern wie in Tirol ein lebhafter Verkehr herrschte, und der dort blühenden provenzalischen Poesie betroffen ist, worauf Uhland (Schriften 5, 242) hinwies, müsste erst genauer untersucht werden. Genug, hier wie in Oesterreich sind zwei Strömungen der Lyrik zu sondern: die höfische und die parodistisch-volkstümliche. Für jene sind Reinmar, Walther, Wolfram, von denen jeder wieder seine besonders nahen Schüler hat, für diese Neidhart Führer. Der Freundeskreis Ulrichs v. Liechtenstein, der Hof Friedrichs des Streitbaren sind die tonangebenden Mittelpunkte, woneben die Höfe der Erzbischöfe von Salzburg, des Grafen Meinhard v. Görz, des Patriarchen von Aquileja, des Herzogs von Kärnten zurückstehen. Ulrich von Liechtenstein, der selbst völlig der höfischen Schule folgt und zwischen Reinmar und Walther hin und her schwankt, sind durch persönliche Beziehungen und zum Teil durch Abhängigkeit ihrer Poesie verbunden: Herrand v. Wildonie (s. A. D. B. 42, 512), Rudolf von Stadeck (s. unten S. 386 ff.), Konrad von Suneck (s. unten S. 389 f.). Sie repräsentieren den rein höfischen Minnesang der Steiermark: die beiden Ersten mit einer erfreulichen Beimischung realistischer, volkstümlicher Züge, die am stärksten und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

liebenswürdigsten, fast im Tone des Volkslieds, bei Wildonie hervortreten und ein Erbteil Walthers sind. Als ein Schüler Wolframs und Ulrichs v. Liechtenstein muss der Burggraf Heinrich v. Lienz (s. A. D. B. 19, 617), der Ministeriale des Grafen Meinhard v. Görz, bezeichnet werden: gleich Liechtenstein lebt er in der Welt der Artusromane; er nimmt im Mai 1224 Teil an dem von ihm zu Friesach abgehaltenen Turnier; er begleitet ihn 1227 auf seiner Fahrt als Frau Venus; er gehört bei dessen Umzug als König Artus 1240 zu der phantastischen Tafelrunde und nennt sich da Parzival. Und sein erstes Tagelied, das neben dem Wächter wie Liechtenstein die Zofe der Frau einführt, strebt ganz den Bahnen Wolframs nach: auch die originelle allegorische Deutung auf den eigenen Abschied von den Freunden bei der Kreuzfahrt (unsicher bei welcher) fasst man am besten, wenn man sich einerseits Wolframs allegorische Verabschiedung des Wächters in seinem letzten Tageliede (Lachmann 5, 34) wie überhaupt seine Neigung zum Symbolischen und anderseits Liechtensteins rationalistisch motivierende Behandlung dieser poetischen Gattung vergegenwärtigt. Auch der 1282 bezeugte (Karajan zu Liechtensteins Frauendienst 458, 28) Heinrich von der Mauer aus dem Mürztal, mit dessen Geschlechtsgenossen Dietmar Ulrich v. Liechtenstein 1240 turniert, wandelt auf den Pfaden der guten österreichischen Hofpoesie, wenn er gleich später seinem Uebertritt ins Kloster einen wortspielend manierierten Spruch widmet.

Ihnen allen gegenüber steht Scharfenberg. Er scheint als Einziger zu lehren, dass auch in Steiermark 'der Gegensang', die natürliche Reaktion gegen die Verstiegenheiten der höfischen Modedichtung seine Vertreter fand. Aber man muss ihm zur Seite stellen Zachäus von Himelberg, den Liechtenstein (Frauendienst 199. 9 ff.) als berühmten Dichter anführt. Wenn dieser nämlich den guten Ulrich auf seinem Maskenzug als Frau Venus in Mönchsverkleidung zur Tjost herausfordert, parodiert er im Grunde nur die höfisch-minnigliche Lebensanschauung, die höfischen Ideale: Frau Minne soll durch den Mönch verjagt werden. Aber es liegt in diesem Mummenschanz zugleich ein frivoler Spott auch gegen die Waffen der Religion, und wir werden nicht fehlen, wenn wir für die verlorenen Gedichte des Himelbergers den travestierenden, leichtfertigen Ton Tannhäusers (s. A. D. B. 37, 385) voraussetzen. Dem durch von der Hagen (Minnesinger IV, 342 Anm. 6; 343, Anm. 2) bekannten urkundlichen Nachweis von 1239 (jetzt: Urkundenbuch der Steiermark II, Nr. 377 S. 490) kann ich einen interessanteren gesellen: Zachäus v. Himelberg bezeugt am 10. Januar 1256 zu St. Paul eine Urkunde des Herzogs Ulrich v. Kärnten. Dieser, der Bruder des erwählten Salzburger Erzbischofs Philipp, des früheren päpstlichen Bevollmächtigten und Gegners des kaiserlichen Landesverwesers Grafen Meinhard v. Görz, war es, der 1258 zusammen mit Leopold v. Scharfenberg der steirischen Partei, d. h. den Anhängern des vom Domkapitel und den bajuvarischen Bischöfen aufgestellten Gegenbischofs Ulrichs v. Seckau, dem steirischen Adel unter Ulrich v. Liechtenstein, der für

Digitized by Google Orgn. from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Autonomie des Landes und die eigene stritt, und den verbündeten Ungarn, die erwähnte Niederlage beibrachte. Wir dürfen, diesen Zusammenhang betrachtend, wohl wagen, in Leopold v. Scharfenberg den Minnesänger zu erkennen: gleich Zachäus v. Himelberg gehört er zu den persönlichen Feinden Liechtensteins und zu den Antipoden von dessen Dichtung. Charakteristisch, dass der Scharfenberger wie der Himelberger dem weltlich gesinnten kampflustigen Philipp v. Salzburg nahe stehen, der sich weigerte, die höheren Weihen zu empfangen, gegen das Kapitel allerlei Eigenmächtigkeiten und Unredlichkeiten beging, herzogliche Neigungen an den Tag legte und, wie man sagte, sich um Ritter und Pferde mehr als um Kirche und Predigt kümmerte, auch durch seinen Lebenswandel Anstoss erregte: ihm mochte am wenigsten der Hyperidealismus der Poesie Liechtensteins behagen, wenn dieser auch eine Zeitlang sein Anhänger gewesen war. Philipp war eine Friedrich dem Streitbaren verwandte Natur: auch dieser scheint von Liechtensteins Kunstrichtung nicht gerade erbaut gewesen zu sein: darauf deutet die grobe Art, wie er 1240 der Maskenfahrt des Königs Artus und dessen Turnieren ein jähes Ende bereitete (Frauendienst 500, 9 ff.; 503, 13 ff.). Es gab offenbar im Adel Oesterreichs und der Steiermark eine nicht kleine Partei, die nicht bloss die Auswüchse der höfischen Kultur, jene Ueberzierlichkeit und Sentimentalität, jene spielende Nachäffung der Romanhelden, jenes ganze phantastische Brimborium, sondern höfische Bildung und Sitte überhaupt, auch in ihrem edlen Kern, verachtete: Herr Ebran (Frauend. 472, 14), ein Ministeriale Friedrichs des Streitbaren, der österreichische dichtende Raubritter Rapot v. Falkenberg (Frauend. 474, 25 ff., 498, 9 f., Helbling XIII, 42 ff.), der von Liechtenstein von *Sahsen min her Leidegast* Genannte (Frauend. 473, 19 ff.), die durch ungeschlachtes Wesen dem Dichter des Frauendienstes hellen Zorn erwecken, sind dafür typische Beispiele. Im Kreise dieser Leute mag allein die Poesie Gnade gefunden haben, welche Walther von der Vogelweide unmutig von den Bauern herleitete und zu den Bauern wünschte: die Poesie der Neidhartischen Schule, der Tannhäuser.

Nach Steiermark war die moderne literarische Strömung erst spät gekommen. Als Neidhart in seinen letzten Lebensjahren, gegen Ablauf des vierten Jahrzehnts des 13. Jahrhunderts, mit dem Erzbischof Eberhard II. von Salzburg (1200—1246) in Steiermark weilte, fühlte er sich wie seine Genossen dort als 'Fläming', als ein Mann der Mode, sehr unbehaglich und vermisste die *tiutschiu büechel* seiner bayrischen Heimat (Haupts Ausgabe 102, 32 ff.). Dem oben genannten Heinrich v. Scharfenberg könnte in der Umgebung des Salzburger Erzbischofs, eines geborenen Schwaben, die höfische Bildung und Literatur, vielleicht auch Neidharts Poesie bekannt geworden sein: sein Sohn Leopold v. Scharfenberg wird dann Neidharts Nachahmer, und er wie der Himelberger stehen wieder dem Salzburger Hochstift nahe.

Verschieden von dem Minnesänger v. Scharfenberg ist jedesfalls der Albrecht von Scharfenberg, den frühere Forscher fälschlich für

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Dichter des jüngeren Titurel gehalten haben und der ein Epos Merlin nach dem französischen Prosaromane sowie einen wie es scheint unter Anlehnung an Gedichte der deutschen Heldensage frei erfundenen Abenteuerroman Seifried de Ardemont verfasste, die dann beide im 15. Jahrhundert von dem Bayern Ulrich Füetrer bearbeitet wurden (Spiller, Zeitschrift für deutsches Altertum 27, 158 ff.).

Von der Hagen, Minnesinger I, 349 f.; III, 644 a; IV, 302 ff. — Bartsch, Liederdichter Nr. 54. — Kummer, Herrand v. Wildonie. Wien 1880, S. 76 ff., 86, 95, 112 ff., 123, 125 f., 181 ff. — Die bekannten urkundlichen Belege lassen sich vermehren aus dem Urkunden- und Regestenbuch des Herzogtums Krain. Herausgegeben von F. Schumi. II Laibach 1884. 1887 (s. Register s. v. Scharfenberg). Darauf fussen auch meine obigen Angaben und ebendaher stammt der neue Nachweis des Zachäus v. Himelberg. — Für den Streit um das Erzstift Salzburg vgl. O. Lorenz, Deutsche Geschichte im 13. u. 14. Jahrhundert I, 175 ff. und Huber, Geschichte Oesterreichs. Gotha 1885, I, 534 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stadeck.

Allgemeine deutsche Biographie, 35. Bd. (1893), S. 356—358.

STADEGGE: v. St., Minnesänger. Er gehört dem steirischen Geschlecht der Herren von Stadeck an, deren Stammsitz Burg Stadeck zwei Stunden nördlich von Graz in einer waldigen Schlucht über dem kleinen gleichnamigen Ort lag und die im 13. Jahrhundert Ministerialen des Herzogs von Steier und Lehnsmänner des Erzbischofs von Salzburg waren. Seine Dichtung bewegt sich in der Bahn des höfischen Minnesangs der Steiermark, den ich oben (in dem Artikel von Scharfenberg A. D. B. 30, 774 [oben S. 382f.]) charakterisiert habe, und verrät die Schule Reinmars des Alten und Walthers von der Vogelweide. Diejenige Form zumal, die Walther dem höfischen Minnesang gegeben hat durch die lebendige Beziehung auf die Natur, durch das persönliche Verhältnis zu den Hörern, durch die Einfügung volkstümlicher Elemente, ist ihm Muster gewesen.

Erhalten sind uns nur drei Lieder unter seinem Namen von der grossen Heidelberger Minnesingerhandschrift. Allen gemeinsam sind ausführliche, frische Natureingänge. Ein Winterlied stellt Nebel, Schnee und Reif und die Leiden der Liebe neben einander, beteuert Treue und Aufrichtigkeit, erhebt verwunderte Beschwerde über die der Geliebten bei aller Schönheit fehlende Güte und klingt in der allgemeinen Sentenz aus, dass Weibes Schönheit ohne Güte nichts tauge. Ein höchst anmutiges Sommerlied ruft die Mädchen auf, den süssen Mai loben zu helfen: man sieht seine Kraft durch die breiten Bäume aufdringen der Sonne entgegen; niemals schaute man einen Mai mit reicherer Farbe bekleidet; die kleinen Vöglein, die Heide, die lichten Tage, alles nimmt Teil an der allgemeinen Freude; die Blumen schwanken im Winde des Frühlings, und die wilden Rosen haben sich mit ihrer besten Röte geputzt dem grünen Hag zu Gefallen. Eine dritte Strophe sollte wohl folgen und die Wendung zum Persönlichen enthalten. Aus dem kleinen Bruchstück leuchtet morgenlicher Glanz, unschuldige jugendliche Frühlingslust: die ewige Erneuerung der Natur abgebildet wie sie sich spiegelt in hellen Kinderaugen, die in Mensch und Vogel, in Wald und Wiese, in dem Grün der Bäume und dem Rot der Blumen, in Sonnenlicht und Windesrauschen nur den tiefen Einklang des quellenden jubelnden Lebens gewahren. Das dritte Gedicht, gleichfalls ein Sommerlied, bringt in einem Eingang voll naiver Plastik die alten einfachen typischen Züge der volkstümlichen Naturschilderung, klagt dann vor allen edlen Frauen über die Geliebte, welche treuem

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werben nicht lohnt, und sagt ihr unter Segenswünschen geradezu den Dienst auf. Mit Beziehung hierauf stellt das Bild der Heidelberger Liederhandschrift den Dichter dar, wie er seine Dame gar unsänftiglich zerzaust.

Ohne Frage gehört der Sänger noch der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an: er hat, wie es nur in der besten Zeit möglich war, höfische Kunst mit volkstümlichem Inhalt erfüllt. Wenn er in einigen formelhaften Wendungen (z. B. *alle wolgemuoten leien*) an Neidhart von Reuenthal und Gottfried von Neifen erinnert, so steht er doch der höfischen Dorfpoesie wie dem parodistisch volkstümlichen Minnesang des schwäbischen Sängerkreises ganz fern. Er ist vielmehr ein echter Anhänger jenes höfisch-ritterlichen Idealismus, wie ihn Walther und die Dichter der klassischen Zeit vertraten. Man muss daher in dem Dichter Rudolf II. von Stadeck erkennen, der von 1230 — beziehungsweise 1243, falls man in dem Rudolf der Urkunde von 1230 noch den Vater, Rudolf I., erblickt — bis 1261 (v. d. Hagen: 1262) nachgewiesen ist, einen Zeitgenossen Ulrichs von Liechtenstein. Zusammen mit diesem, an dessen Lieder die seinigen mehrfach anklingen, zusammen mit dem Minnesänger und Epiker Herrand von Wildonie und dessen Verwandten kommt er öfter in Urkunden vor. Wir finden ihn 1246 in der Umgebung des Erzbischofs Eberhard von Salzburg, 1249 in der des Erzbischofs Philipp, 1250 bei dem vom Grafen Meinhard von Görz in Graz gehaltenen Landgericht, im Dezember 1260 zu Graz bei König Ottokar. Die Herren von Stadeck waren ein Zweig der steirischen Ministerialen von Landesêre im Mürztal. Erchenger I. von Landesêre († 1211), der Oheim unseres Dichters, stand dem Gönner Reinmars Herzog Leopold V. von Oesterreich nahe, den er 1190 auf den Regensburger Reichstag begleitete, aber auch dem Mäzen Walthers Bischof Wolfger von Passau. Dessen Sohn Erchenger II. von Landesêre († nach 1269), ein Vetter Rudolfs II. von Stadeck, erwartete 1240 bei Hohenwang den als Artus verkleideten Ulrich von Liechtenstein, selbst den Ritter Iwein spielend, und zog dann mit ihm über den Semmering. Die ganze Familie der Herren von Landesêre und Stadeck hatte zum Babenbergischen Hause enge Beziehungen. Durch Verwandtschaft und Freundschaft also steht unser Dichter, wie man sieht, mitten in der Strömung der höfischen Literatur Oesterreichs und der Steiermark. Und so ist er ohne Zweifel auch jener Rudolf von Stadeck gewesen, der das Exemplar von Veldekes Eneide herstellen liess, auf dem die Münchener Handschrift derselben *Cgm.* 57 (13.—14. Jahrhundert) beruht. Einen späteren Sprossen der Familie, Leutold II. von Stadeck († 1367) feierte der fahrende österreichische Wappendichter Peter Suchenwirt in einer Totenklage: er preist ihn als einen kriegsgewaltigen Mann, der an vielen Fehden und Feldzügen, insbesondere auch an den Preussenfahrten, jenen verspäteten Imitationen der ritterlichen Kreuzzüge, teilgenommen, der allewege tapfer gefochten, der aber nicht bloss die alte ritterliche Waffentüchtigkeit bewahrt, sondern der ererbten Standessitte getreu

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gottfried von Neifen.

Allgemeine deutsche Biographie, 23. Bd. (1886), S. 401—403.

Neifen: Gottfried v. N., schwäbischer Minnesänger aus dem Geschlecht der freien Herren von N., der zweite Sohn Heinrichs II. v. N., eines hochgebildeten und einflussreichen Mannes (s. A. D. B. 23, 403). Gleich seinem Vater hat auch er am Hofe des jungen leidenschaftlichen Königs Heinrich VII., des Sohnes Friedrichs II., gelebt. Zuerst erscheint sein Name in Urkunden des Jahres 1234, im Mai ist er am königlichen Hoflager zu Wimpfen nachweisbar, im März 1236 am Hofe des Bischofs von Strassburg, 1245 beteiligte er sich samt seinem älteren Bruder an einer Fehde mit dem Bischof Heinrich von Konstanz: beide Brüder werden gefangen, sind aber schon im März 1246 wieder frei in Ulm; 1253 stiftet N. mit seiner Gemahlin Mechtild dem Kloster Maulbronn Wein und Weizen; das Jahr 1255 bringt die letzte urkundliche Spur des Dichters. —

Hervorgegangen aus einem mächtigen und reich begüterten Hause, teilt Neifen im Allgemeinen Anlass, Stoff und Richtung seiner Poesie mit seinen dichtenden Standesgenossen: das eigene, bewegte Leben wirft auch nicht einmal einen Schatten hinein in seine Lieder. Gleich Friedrich v. Hausen dichtet er nur als vornehmer Liebhaber, nicht als Dichter von Beruf wie Walther von der Vogelweide. Um König Heinrich scharte sich bis zu seinem Sturz eine lebenslustige und sangesfrohe Hofgesellschaft: Heinrichs Erziehung leitete Schenk Konrad v. Winterstetten, der Freund und Förderer der epischen Dichtung; zu dem Kreise des königlichen Hofes gehörte ausser dem Epiker Ulrich v. Türheim der Minnesänger Burkart v. Hohenfels (s. A. D. B. 13, 673), ein etwas älterer Zeitgenosse und Landsmann Neifens, und zeitweise auch der fränkische Lyriker Otto v. Botenlauben (s. A. D. B. 3, 193), sowie der von Rudolf v. Ems als epischer Dichter gerühmte Gottfried v. Hohenlohe (s. A. D. B. 12, 690) nebst dessen Bruder Konrad v. Hohenlohe-Brauneck, der wahrscheinlich identisch ist mit dem von Hugo v. Trimberg genannten Liederdichter von Brünecke. In jener Zeit, um 1230, herrschte in Schwaben ein heiteres künstlerisch angeregtes Leben, und der junge König scheint, unbekümmert um Regentenwürde und die guten Sitten, im Geniessen Tonangeber und Führer gewesen zu sein. Lange noch nach seiner Empörung und seiner Absetzung glaubte Friedrich II. seinen Sohn Konrad vor dem allzuvertrauten Umgang mit *venatoribus, balistariis et versatoribus*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch Frauendienst und Freigebigkeit geübt hatte: man sieht, wie in ihm die alten Traditionen aus der Blütezeit des Rittertums nachleben. Die Witwe des letzten männlichen Stadeckers heiratete der letzte Minnesänger, Hugo von Montfort, während gleichzeitig sein Sohn Ulrich mit der Erbtochter Guta von Stadeck vermählt ward (1401/2). So bewahrt dies Geschlecht der Stadecker und seine Verwandten länger als zwei Jahrhunderte die Pflege ritterlicher Bildung und Dichtung, bis in die Tage hinein, da bereits der Geist der Reformation und der Renaissance anfing, der gesamten deutschen Kultur einen neuen Stempel einzudrücken.

Von der Hagen, Minnesinger II, 74 f.; III, 662; IV, 415 ff. — Weinhold, Ueber den Anteil Steiermarks an der deutschen Dichtkunst des 13. Jahrhunderts. Wiener Akademierede 1860, S. 222 f., 231. — Weinhold, Der Minnesinger von Stadeck und sein Geschlecht. Sitzungsberichte der Wiener Akademie, Philolog.-histor. Klasse, 1860 Bd. 35, S. 152 ff. (darin S. 162 f. eine Ausgabe der drei Lieder). — Kummer, Herrand von Wildonie. Wien 1880, S. 86, 90 f., 96, 109 f., 184 ff., 218 ff. — Wackernell, Hugo v. Montfort. Innsbruck 1881. S. LIII. — Das urkundliche Material weisen nach die Indizes von: v. Meiller, Regesten der Babenberger. Wien 1850; v. Meiller, *Regesta archiepiscoporum Salisburgensium*. Wien 1866; Zahn, Urkundenbuch der Steiermark II. Graz 1879. Grimmes Bemerkungen in der Germania XXXII, 462 f., die lediglich aus ihnen schöpfen, sind ohne Kenntnis der Arbeit Weinholds geschrieben und ohne selbständigen Wert.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Suneck.

Allgemeine Deutsche Biographie, 37. Bd. (1894), S. 157 *f.*

Sunecke: v. S., Minnesänger. Unter dem Namen *Von Sânegge* überliefert die grosse Heidelberger Liederhandschrift drei Gedichte zwischen zwei unzweifelhaft steirischen Minnesängern, Hermann v. Wildonie und Scharfenberg (s. oben S. 381 ff.). Da hier wahrscheinlich ein kleines, in Innerösterreich angelegtes Liederbuch zu Grunde liegt, darf man österreichische Schreibung, *â* statt *ou* (s. Weinhold, Bayrische Grammatik § 68, Mittelhochdeutsche Grammmatik[2] § 137, Kummer, Herrand v. Wildonie S. 81, Anm. 2), voraussetzen und als die richtige Namensform *Sounegge* annehmen. Somit gehört der Dichter zu dem Geschlecht der freien Herren v. Souneck, auch *von Lengenburg* genannt, dessen Stammsitz Burg Saneck (im Mittelalter: Souneck) in Untersteier im Sannthal bei Fraslau gelegen ist. Daran kann der mitteldeutsche Reim *sumer : kumber,* der auf die Aussprache *summer : kummer* führt, nicht irre machen: er mag auf Nachahmung des literarischen Vorbilds, des Thüringers Heinrich v. Morungen beruhen. Konrad I. v. Souneck, urkundlich 1220—1237 nachgewiesen, turnierte 1224 mit Ulrich von Liechtenstein zu Friesach (Frauendienst 66, 5. 72, 17). Meistens gilt er für den Minnesänger, und in der Tat zeigen dessen Lieder durch Inhalt und Stil mancherlei Beziehungen zu Ulrich v. Liechtenstein, die sich für einen Zeitgenossen und ihm nahe stehenden Landsmann wohl schicken würden. Immerhin kann aber auch Kummer das Richtige treffen, wenn er wegen einer Notitz der Zimmerischen Chronik, die in einer alten Handschrift Lieder des 'v. Souneck' zwischen ganz späten schwäbischen Minnesängern vorfand, und mit Rücksicht auf den angeführten Reim sich dafür entscheidet, den Dichter dem letzten Viertel oder Dirttel des 13. Jahrhunderts zuzuweisen und einen der Söhne Konrads I., die zwischen 1230—1240 geboren waren, für ihn zu halten. In Betracht kommen Konrad II. 1255—1262, Gebehart 1255—1291, Leopold 1255—1278 (als tot erwähnt 1286), Ulrich 1255 bis 1314. Des letzteren Sohn Friedrich (1322—1359) ward 1341 zum Grafen v. Cilli erhoben.

Jedesfalls ist es mir wahrscheinlich, dass der Dichter diesem Geschlecht entstammte, dem wegen seines Zusammenhanges mit Ulrich v. Liechtenstein poetische Interessen von vornherein zuzutrauen sind, dass er also dem hohen Adel angehörte, und man braucht ihn schwerlich mit Aloys Schulte (Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins N. F. 7, 552) wegen der Verschiedenheit seines Wappens in der Handschrift

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von dem des Freiherrngeschlechts und wegen seiner Stellung in der nach Ständen ordnenden Liedersammlung, wo er unter Ministerialen auftritt, in ein kärtnerisches Ministerialengeschlecht v. Suneck zu versetzen. Denn in beidem, in Standesbezeichnug wie in dem Wappen, irrt die Handschrift zuweilen. Des Dichters hohe Abkunft prägt sich in seinen Liedern aus. Sie stimmen durchweg den Ton des höfischen Minnesangs der Steiermark an, welchen ich oben (in dem Artikel Scharfenberg und Stadegge [oben S. 381 ff. und S. 386 ff.]) bezeichnet habe: enge Anlehnung an Reinmar v. Hagenau, weniger an Walther; Anklänge an Liechtenstein; zweifelhaft, ob auch an Gottfried v. Neifen. Das Naturgefühl spielt keine Rolle: *mich enfröuten bluomen nie noch klê.* Wie Ulrich von Liechtenstein, wie Reinmar stellt Suneck sich schroff den Sängern gegenüber, die sich um die Jahreszeiten kümmern, den Wintersorgern und den Frühlingslobern. Das erste Lied ist besonders konventionell gehalten: Reflexionen, Wünsche, Bedingungen — weiter nichts. Das zweite ist ein Winterlied; das dritte, etwa in der Weise Heinrichs v. Morungen, mit zweizeiligem Refrain, bringt allgemeinste Huldigungen für die Damen. Es fehlt Suneck jeder Zug von Volkstümlichkeit und Anschaulichkeit, den doch seine Landsleute Wildonie und Stadegge haben: er vermeidet z. B. die typischen Epitheta. Seine Metrik ist kompliziert: er liebt mehr als die andern steirischen Minnesänger das Enjambement, und sein Strophenbau folgt romanischen Vorbildern. Man kann wohl hierin wie in der prononzierten Gegenüberstellung *in allen welschen und in tiutschen rîchen* den Ausdruck der besonders exklusiven Bildung eines hochgestellten, vielgereisten Mannes erblicken, so gewagt es auch im Allgemeinen sein dürfte, den bestehenden starken Standesgegensatz zwischen freien Herren und Ministerialen in dem Charakter ihrer Dichtung wiederfinden zu wollen.

Von der Hagen, Minnesinger I, 348 f. III, 644. IV, 301 f. 883 a. — Bartsch, Deutsche Liederdichter Nr. 59. — Kummer, Herrand v. Wildonie (Wien 1880) S. 78 ff. 179 ff. 215 ff. — Weinhold, Anteil Steiermarks an der deutschen Dichtkunst des 13. Jahrhunderts. Wiener Akademierede 1860, S. 221 f. 230. — K. Tangl, Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark Heft 10, S. 89—179. 11, 155—195. 12, 49—83. 13, 47—107. Graz 1861—1864. — Krones, Die Freien v. Saneck. Graz 1883. — Ueberflüssig und verwirrend sind, wie Schönbach, Anzeiger für deutsches Altertum XIV, 229 mit Recht bemerkt, die Zusammenstellungen von Grimme, Germania XXXII, 425 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gottfried von Neifen.

Allgemeine deutsche Biographie, 23. Bd. (1886), S. 401—403.

NEIFEN: Gottfried v. N., schwäbischer Minnesänger aus dem Geschlecht der freien Herren von N., der zweite Sohn Heinrichs II. v. N., eines hochgebildeten und einflussreichen Mannes (s. A. D. B. 23, 403). Gleich seinem Vater hat auch er am Hofe des jungen leidenschaftlichen Königs Heinrich VII., des Sohnes Friedrichs II., gelebt. Zuerst erscheint sein Name in Urkunden des Jahres 1234, im Mai ist er am königlichen Hoflager zu Wimpfen nachweisbar, im März 1236 am Hofe des Bischofs von Strassburg, 1245 beteiligte er sich samt seinem älteren Bruder an einer Fehde mit dem Bischof Heinrich von Konstanz: beide Brüder werden gefangen, sind aber schon im März 1246 wieder frei in Ulm; 1253 stiftet N. mit seiner Gemahlin Mechtild dem Kloster Maulbronn Wein und Weizen; das Jahr 1255 bringt die letzte urkundliche Spur des Dichters. —

Hervorgegangen aus einem mächtigen und reich begüterten Hause, teilt Neifen im Allgemeinen Anlass, Stoff und Richtung seiner Poesie mit seinen dichtenden Standesgenossen: das eigene, bewegte Leben wirft auch nicht einmal einen Schatten hinein in seine Lieder. Gleich Friedrich v. Hausen dichtet er nur als vornehmer Liebhaber, nicht als Dichter von Beruf wie Walther von der Vogelweide. Um König Heinrich scharte sich bis zu seinem Sturz eine lebenslustige und sangesfrohe Hofgesellschaft: Heinrichs Erziehung leitete Schenk Konrad v. Winterstetten, der Freund und Förderer der epischen Dichtung; zu dem Kreise des königlichen Hofes gehörte ausser dem Epiker Ulrich v. Türheim der Minnesänger Burkart v. Hohenfels (s. A. D. B. 13, 673), ein etwas älterer Zeitgenosse und Landsmann Neifens, und zeitweise auch der fränkische Lyriker Otto v. Botenlauben (s. A. D. B. 3, 193), sowie der von Rudolf v. Ems als epischer Dichter gerühmte Gottfried v. Hohenlohe (s. A. D. B. 12, 690) nebst dessen Bruder Konrad v. Hohenlohe-Brauneck, der wahrscheinlich identisch ist mit dem von Hugo v. Trimberg genannten Liederdichter von Brünecke. In jener Zeit, um 1230, herrschte in Schwaben ein heiteres künstlerisch angeregtes Leben, und der junge König scheint, unbekümmert um Regentenwürde und die guten Sitten, im Geniessen Tonangeber und Führer gewesen zu sein. Lange noch nach seiner Empörung und seiner Absetzung glaubte Friedrich II. seinen Sohn Konrad vor dem allzuvertrauten Umgang mit *venatoribus, balistariis et versatoribus*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

warnen und ihm in dieser Beziehung das abschreckende Beispiel seines unglücklichen Bruders ins Gedächtnis rufen zu müssen (Huillard-Bréholles, Historia diplomatica Friderici Secundi 6, 245; Böhmer, Regesta Imperii, 2. Ausg., 5, S. 61 f.). Man begreift danach, dass Heinrich bei den Dichtern, französischen wie deutschen, in gutem Ruf stand, dass von ihm die Sage ging, er habe noch in der Zeit gesungen, als er von seinem Vater besiegt und gefangen war, und man versteht die lebhaften Klagen des Türheimer um seinen Tod.

Gottfried v. Neifen, der in der geschilderten Umgebung dichtete, ist ein Schüler des älteren Reinmar, aber auch Walthers und Neidharts (s. A. D. B., 23. Bd., S. 395). Er hat die feine Reflexionspoesie der höfischen Liebeslyrik von jenem übernommen und mit grossem Aufwand an Rhetorik, aber ohne echte Leidenschaft und ohne inniges Gefühl weiter ausgebildet, und er ist anderseits auch der von Walther gemachten Wendung zum Volksmässigen wie der weiteren Neidharts zum Burlesken und Parodistischen gefolgt. Die Einwirkung des letzteren tritt am meisten hervor; aus der höfischen Dorfpoesie stammt der fast alle Lieder Neifens einleitende typische Natureingang mit den formelhaften Elementen, die auf das alte volksmässige Tanzlied zurückgehen: Frühlingseinzug, die lichten Blumen, das tauige Gras, der rote Klee, die blühenden Bäume, die kleinen Vöglein, der freundliche Sonnenschein, und dann wieder die Gewalt des Winters, die liebe Haide fahl und der Rosen bar, die Linde ohne Laub, der Wald sanglos, der kalte Schnee und Reif und „die sauern Winde". An den Natureingang, der seinen unzerstörbaren Reiz ausübt, schliessen sich die konventionellen Huldigungen: Versicherungen seines tiefen Liebesleids, Preis der Schönheit und Tugend der Herrin, immer erneutes Werben um Gruss und Erhörung. Mitten unter der Sentimentalität blitzt zuweilen ein Schein von Parodie und Ironie auf. Viele dieser höfischen Lieder sind offenbar für den Tanz der Hofgesellschaft gedichtet, und einzelne geben diese Bestimmung direkt zu erkennen durch die eingefügte Aufforderung zum Tanze. Neifen weiß hin und wieder in das Grau der Gefühlsanalyse hellere Lichter zu setzen, er verfügt nicht selten mit Glück über kleine realistische Züge: er bemerkt die gekräuselten Locken der zum Tanz versammelten „stolzen Maide"; immer wieder nennt er den roten Mund der Geliebten, den Gott in einer fröhlichen Stimmung so wohl gefügt hat, oft die spiegelhellen Augen, auch Kinn, Hals, die rosigen Wangen, das braune Haar der Auserwählten; er ist erfinderisch in gewählten Epithetis, aber alles bleibt dekorativ. Wie seine Empfindung keine Tiefe besitzt, so die Darstellung wohl Farbe und Glanz und Anmut vollauf, aber keine wirkliche Plastik und keine Gedrungenheit. Motive von Reinmar (Sprachlosigkeit in Gegenwart der Geliebten u. a., auch viele einzelne Anklänge) und von Walther (Güte, Schönheit und Ehre das Kleid der Geliebten, Beseelung der Vögel, Parallelismus von Natur und Frauenreizen) müssen herhalten und sollen durch reicheren Aufputz den Schein der Neuheit gewinnen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neifen ist mehr Virtuos als Künstler, sein Formtalent ist das grösste, er gebietet mit bezaubernder Grazie und Leichtigkeit über die raffiniertesten Stil- und Reimkünste, aber er spielt damit. Seine Metrik ist absolut korrekt, er ist reich an mannigfaltigen Tönen und in der Behandlung des Reims unübertroffen; alle Delikatessen der mittelhochdeutschen Reimkunst spendet er mit vollen Händen: gehäufter, grammatischer, rührender, übergehender Reim, innerer Reim in allen Arten, Körner und Pausen, Strophenverkettung — überall die gesuchtesten Formeffekte. Und ebenso arbeitet er fortwährend mit einem ungeheuren stilistischen Apparat. Apostrophen, Ausrufe, rhetorische Fragen, Metaphern, Epanaphoren und Anaphoren — ein ewiges Feuerwerk. Wörtliche Wiederholungen derselben Gedanken mit typischen Reimen scheint er geflissentlich zu suchen, wie sein bedeutendster Schüler Ulrich v. Winterstetten.

Der Geschmack des Hofes hat augenscheinlich die künstlerische Entwickelung seines hervorragenden Talentes gehindert, ihm die Manier aufgedrängt und den freien Flug seiner Muse gehemmt. Was er unter günstigeren Verhältnissen hätte leisten können, zeigen mehrere episch-dramatische Gedichte, in denen er sich dem Bann seiner verkünstelten Technik entwindet. Zwei dieser Gedichte, die erzählend beginnen und dann in Gesprächsform übergehen, schildern ein Liebesabenteuer des Dichters mit einer Garnwinderin und einer Flachsschwingerin; das Ende ist beidemal eine derbe Abfertigung seitens der resoluten Schönen. Ein drittes Gedicht in derselben Form hat ein ähnliches Scharmützel mit einem Mädchen am Brunnen zum Thema und unterscheidet sich von den anderen durch einen parodistischen Eingang im hohen Minneliederstil. Die Übereinstimmung dieser Gedichte, die sich durch einen frischen, natürlichen Ton und einen gesunden Naturalismus auszeichnen, mit den provenzalischen Pastorellen und Romanzen ist zu gross, als dass man an völlige Selbständigkeit Neifens glauben könnte. Rein episch, ohne Beziehung auf die eigne Person sind zwei obszöne Gedichte, vom Büttner und vom Pilgrim, deren Echtheit bezweifelt worden ist. Beide finden sich auch in späterer volksmässiger Überlieferung, und man hat sie daher auch wohl für Neifensche Überarbeitungen wirklicher Volkslieder angesehen, wofür die einfache und altertümliche metrische und strophische Form spricht. Reizend und von allerliebstem Humor beseelt ist das einem Mädchen in den Mund gelegte Wiegenlied, der monologischen Form nach und gewissermaßen auch im Inhalt an das Selbstgespräch des Mädchens in Walthers berühmtem Lied *Under der linden* erinnernd. —

Eine Verteilung der Lieder Neifens auf bestimmte Liebesverhältnisse, seien es hohe oder niedere, läßt sich nicht erreichen, ebensowenig ihre Chronologie bestimmen. Die Überlieferung beruht, von ein paar Strophen abgesehen, ausschliesslich auf der einen Pariser [Heidelberger] Handschrift. —

Die Wirkung Neifens auf Zeitgenossen und Spätere war nicht unbedeutend, am nächsten steht ihm der etwas jüngere Ulrich v. Winter-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stetten (s. unten), benutzt hat ihn Walther v. Klingen, Konrad v. Landegge (s. unten), Steinmar, Brunwart v. Augheim. Verschiedene Dichter des 13. Jahrhunderts rühmen seine Poesie, beklagen seinen Tod, und im Volkslied vom edlen Moringer lebte er fort als der junge Herr v. Neifen.

Abgedruckt sind Neifens Lieder in Proben zuerst von Goldast, Bodmer, dann von Wackernagel, Altdeutsches Lesebuch, 2. Aufl., Basel 1839, 1, S. 611—616; O. Schade, Altdeutsches Lesebuch, Halle 1862, S. 254—256; Bartsch, Deutsche Liederdichter des 12.—14. Jahrh., Stuttgart 1864, Nr. XXXIV, S. 151—157, 2. Aufl. Stuttg. 1879, S. 155 bis 161 (vgl. Nr. XCVIII, V. 83—87); vollständig herausgegeben von v. d. Hagen, Minnesinger, Leipz. 1838, 1, S. 41—62; M. Haupt, Die Lieder G. v. N., Leipz. 1851 (dazu Zeitschr. f. deutsch. Altertum, Bd. 15 [1872], S. 253). — Übersetzungen von Tieck, Minnelieder, Berlin 1803, S. 144 f.; Simrock, Lieder der Minnesinger, Elberfeld 1857, S. 183—192; O. Richter, G. v. Neifen als volkstümlicher Dichter, im Neuen Lausitz. Magazin, Bd. 44 (1868), S. 452—468. — Urkundliche Nachweise von Mone, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Bd. 4 (1835), S. 136 ff.; v. d. Hagen, Minnesinger 4, S. 80—83, 207 Anm., 754; Stälin, Wirtembergische Geschichte, Bd. 2, S. 576, 582—585, 764, 765, 769 f.; Kapff, Hohen-Neuffen geschichtlich und geographisch geschildert, Reutlingen 1882 (wertlos). — Sonst vgl. Knod, G. v. N. und seine Lieder, Tübingen 1877, dazu Strauch, Anzeiger f. deutsches Altertum, Bd. 5, S. 246—252. — Zeterling, G. v. N., Programm d. Friedrich-Wilhelms-Gymnasium in Posen, 1880. — Über den inneren Reim vgl. Bartsch, Germania 12, S. 129—194.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konrad Schenk von Limburg.

Allgem. deutche Biographie, 31. Bd. (1890), S. 61 f.

Schenk: Sch. von Limburg, Minnesänger. Er gehört dem angesehenen Geschlecht, welches unter den letzten Staufern das Reichsschenkenamt bekleidete, bei Hall am Kocher angesessen war und bis zum Jahre 1274 einen Burgsitz auf dem Hohenstaufen als Lehen besass. Die Persönlichkeit des Dichters ist, da uns der Vorname fehlt, nur durch Kombination zu bestimmen. In Betracht kommen drei Männer: Walther I. von Limburg und seine beiden Söhne, Walther II. und Konrad. Walther I. von Limburg tritt zuerst 1230 in Urkunden auf, erscheint mehrfach am Hoflager Kaiser Friedrichs II. und seines Sohnes Heinrichs VII., nimmt 1234/35 an der Empörung des jungen Königs teil und wird dafür durch Güterabtretung an den Anhänger des Kaisers, den als Epiker bekannten Gottfried von Hohenlohe gestraft, dessen Schlösser er zusammen mit Heinrich v. Neifen im Auftrag Heinrichs zerstört hatte, bleibt dann dem Kaiser treu, leistet ihm Heeresfolge nach Italien (1241), ist seinem zweiten Sohne König Konrad IV. als Ratsmitglied wie auch sonst ein zuverlässiger Diener und stirbt zwischen 1251 und 1253. Sein älterer Sohn Walther II. von Limburg erwirkte in einem Streit mit den Bürgern Halls von König Wilhelm von Holland eine Bestätigung der ihm von Konrad IV. verliehenen Rechte und Einkünfte, befand sich am 24. Oktober 1266 in Augsburg bei König Konradin und starb um 1283. Der jüngere Sohn Konrad von Limburg, 1256 und 1263 in schwäbischen Urkunden nachweisbar, begleitet 1267 Konradin auf seinem verhängnisvollen Zug nach Italien, wo er am 27. Dezember zu Verona und am 14. Juni 1268 zu Pisa erscheint. Da das dritte Lied des Minnesängers in der Trennung von der Geliebten jenseits des Gebirges gedichtet ist, wird man wohl den älteren Walther und seinen zweiten Sohn Konrad in Erwägung ziehen als die beiden, deren Italienfahrt belegt ist. An den Vater zu denken, der zu dem nächsten Freundeskreis König Heinrichs VII. gehörte, widerrät nun aber der Charakter der erhaltenen Dichtungen. Es fehlt ihnen ganz und gar der realistische, volkstümliche, parodierende oder frivole Zug, der den Produktionen jener dem leichtsinnigen König nahestehenden Dichter und ihrer Schule: Burkart v. Hohenfels (s. A. D. B. 12, 673), Gottfried v. Neifen (s. oben S. 391 ff.), Taler (s. A. D. B. 37, 362), v. Stam-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heim (s. unten S. 398), Ulrich v. Winterstetten (s. unten S. 399 ff.) Graf Konrad v. Kirchberg (s. A. D. B. 15, 789) mehr oder weniger eignet. Vielmehr hält die Poesie unseres Dichters sich völlig im Stil des vornehmen höfischen Minnelieds, dem ja auch König Konradin in seinen Liedern treu bleibt. Nicht minder bedeutsam für seine poetische Art dürfte der Geschmack König Konrads IV. gewesen sein, zu dem er gleichfalls in nahen Beziehungen gestanden hat: bekanntlich war Konrad ein Gönner Rudolfs v. Ems, des talentvollen Epigonen der klassischen Epik, also wohl auch ein Freund des alten, reinen Stils. Ueberdies verbieten Einzelheiten des Wortschatzes (die Anrede *süeziu rîchiu reiniu vruht*, das Epitheton *vil gehiure, sælden schrin*) eine Datierung vor der Mitte des Jahrhunderts.

Die sechs überlieferten Lieder zeigen ein frisches, natürliches Talent und machen neben all den gespreizten verkünstelten Reimereien der Zeit einen erfreulichen Eindruck. Der Dichter ist bei den Meistern des 12. Jahrhunderts in die Schule gegangen: es ist als ob er Friedrich v. Hausen und Reinmar den Grundton abgehört hätte. Aber er hat auch die durch Walther umgestaltete Art des höfischen Sangs auf sich wirken lassen, er ist in Einzelheiten wohl auch von Gottfried v. Neifen beeinflusst. Die Jahreszeiten spielen nur leise hinein in seine Lieder: meist begnügt er sich mit kurzem Hinweis auf ihre Wandlungen; einen ausgeführten Natureingang, der als selbständige Einleitung das Gedicht eröffnete, hat er überhaupt nicht. Wo er wie im fünften Liede breite Naturschilderung gibt, stellt er sie in den Mittelpunkt. Und gerade dies fünfte Lied muss ein Meisterstück genannt werden: es hat etwas von dem jugendlichen Feuer Heinrichs v. Morungen, zugleich von den ergreifenden Lauten des Volkslieds. Kein einzelner Zug, der gerade originell wäre, der Inhalt nichts weiter als der alte Gedanke: die Geliebte herrlicher denn alle Frühlingspracht, aber das Ganze von fortreissendem Schwung, erfüllt von warmem, klopfendem Leben, im glücklichsten Rhythmus. Alle rhetorischen Mittel: Anaphern, Wiederholung gleicher Wortstämme, Apostrophe vergisst man, hört nur den hellen fröhlichen Jubelton eines unschuldigen Herzens, das voll ist von Liebe, und glaubt den wehendem Atem des Frühlings, den Flügelschlag der Maienluft zu spüren. Hiergegen steht alles Uebrige, was er gedichtet hat, zurück, so gefällig es ist. Der Dichter meint im Traum die nackten Arme der Geliebten zu sehen; geweckt fühlt er sein Unglück doppelt: ein Motiv, das bekanntlich Walther und andere Minnesänger haben, und das im Volkslied wiederkehrt. Er liebt es, durch Ueberraschungen die Darstellung bewegt zu machen: bald redet er die Hörer an, sie möchten ihm die Gunst der Geliebten wünschen: bald führt er ein Gespräch mit ihnen, erklärt, den Namen der Geliebten nennen zu wollen, nimmt den Neugierigen ein 'Wann?' aus dem Munde, verspricht sofortige Enthüllung des Geheimnisses, um das unmittelbar danach zu widerrufen; oder er fingiert die Frage eines Hörers, warum er seine Geliebte Du nenne und erwidert: *dast von rehter liebe*. — Alle Lieder bis auf eins bestehen aus drei Strophen, eine im süd-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

westlichen Minnesang besonders häufige Weise der Komposition; es begegnet Refrain, gleichfalls im schwäbischen und alemannischen Minnesang besonders beliebt, und innerer Reim.

Von der Hagen, Minnesinger I, 131 ff.; III, 599; IV, 126 ff. — Bartsch, Deutsche Liederdichter, Nr. 44 (mit falschem, auf einem Druckfehler in Stälins Stammtafel beruhendem, in der 4. Auflage aber von Golther berichtigtem Todesdatum für Walther I.). — Chr. Fr. Stälin, Wirtemberg. Geschichte II, 600 ff. — Ficker, Die Reichshofbeamten der staufischen Periode, Sitzungsb. der Wiener Akad. d. W. Phil.-hist. Kl. Bd. 40, S. 492. — Bauer, Zeitschrift des histor. Vereins für das wirtemberg. Franken 1865, VII, 57 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stamheim.

Allgemeine deutsche Biographie, 35. Bd. (1893), S. 427.

STAMHEIM: v. St., Minnesänger. Unter seinem Namen überliefert die grosse Heidelberger Liederhandschrift einen Reien im Geschmack Neidharts v. Reuenthal, den auch die Berliner Neidharthandschrift des 15. Jahrhunderts enthält. Auf einen Natureingang von zwei Strophen mit der typischen Aufforderung an die Mädchen, zum Tanz zu eilen, folgt episch eingeführt ein Dialog zwischen dem tanzlustigen Güetelin und ihrer Mutter. Die Mutter hat gehört, wie die Tochter der Freundin Îsentrût gegenüber nach den Tanzkleidern verlangt und will diese nicht herausgeben. Die Mutter schilt über den Leichtsinn der Jugend: zu ihrer Zeit seien die Mädchen nicht wie die jungen Männer nach dem Wald zum Reien gelaufen; sie selbst habe man nie am Reien gesehen. Aber das Töchterlein weiss die Mutter im Nu gefügig zu machen: auch die zu Hause blieben liessen sich gern verführen; wenn sie zornig werde, wolle sie Dinge sagen, die sie bereuen werde. Offenbar liegt darin die Drohung, von der Schande der Mutter selbst reden zu wollen. Die Mutter ist nun plötzlich ganz wie umgewandelt, zeigt der Tochter, wo die Kleider liegen, rät und hilft ihr selbst beim Putz und rüstet sich sogar selbst zum Reien. Mit vielen Gespielinnen, deren Namen genannt werden, geht *daz kint* zur Heide. Ihre Tracht wird beschrieben; aus rotem Munde singt sie zum Reien vor, die andern singen alle nach; Schleppen und Kränze sieht man am Waldesrand; dann erhebt sich ein Ballspiel und der „Maientanz".

Haupt hat (Zeitschrift f. deutsches Altertum VI, 398) den Dichter unter den in bayrisch-österreichischen Gegenden nachweisbaren Herren v. St. zu finden geglaubt, weil er in der Heidelberger Liederhandschrift vor bayrischen oder österreichischen Sängern stehe und in jenem Gebiet überhaupt die Nachahmer Neidharts wohl zunächst zu suchen seien. Allein der erste Grund trifft nicht zu, denn auf St. folgt, in der Handschrift zunächst Goeli, der wahrscheinlich nach der Schweiz gehört, und Neidhart hat auch in Schwaben Schule gemacht. Der frivole Zug des Gedichts in der verblümten Anklage der Mutter durch die Tochter, die Aufzählung der Mädchennamen erinnert mehr an die Art des schwäbischen Sängerkreises um König Heinrich VII. Wir werden St. unmittelbar an Gottfried v. Neifen und den Grafen v. Kirchberg anschliessen und uns nicht bedenken, in ihm einen der schwäbischen Herren v. St. zu erblicken. Er wird um oder bald nach 1230 gedichtet haben.

Von der Hagen, Minnesinger II, 77 f.; III, 663; IV, 418 f. — Grimme, Germania 37, 161 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Leiche und Lieder des Schenken Ulrich von Winterstetten.

Herausgegeben von J. Minor. Wien, Karl Konegen. 1882. XXIV, 67 S.

Literaturblatt für germanische und romanische Philologie,
3. Jahrg. (1882), Sp. 451—453.

Eine Separatausgabe der Gedichte Ulrichs von Winterstetten war kein Bedürfnis. Die Ueberlieferung wird, abgesehen von ein paar Strophen, nur durch die Pariser Hs. vertreten: zu einer kritischen Herstellung ist also keine Handhabe geboten, und was sich an Konjekturen zu dem leidlichen Text v. d. Hagens beibringen lässt, wäre am besten in Form eines Aufsatzes gegeben. Immerhin mochte es sich lohnen, die Lieder und Leiche Winterstettens neu herauszugeben, wenn ihnen die Gedichte seiner näheren und ferneren Landsleute, also besonders Hildbolds von Schwangau, Burkarts von Hohenfels, des Talers, Hugos von Werbenwag, Konrads von Kirchberg, des von Bûwenburc angeschlossen und sie alle miteinander im Zusammenhange untersucht wurden. Die Betrachtung musste sich dabei besonders auch auf die alemannischen Minnesänger (zusammengestellt von Wackernagel 'Verdienste der Schweizer um die deutsche Lit.' S. 13 f.) ausdehnen, die fast alle unter dem Einfluss des Neifenschen Kreises stehen. In Minors Ausgabe sind diese Untersuchungen auch nicht einmal angerührt worden.

Die Einleitung verzichtet darauf, ein anschauliches Bild von Winterstettens Dichtung zu geben. Minor sucht überall, statt das Individuelle hervorzuheben, das Typische, Konventionelle, Ueberkommene auf. Und dabei wird er ungerecht gegen Winterstetten wie gegen die Minnesänger überhaupt. Es ist ungemein übertrieben, was er S. VI sagt: 'bei den schwäbischen Dichtern (Minnesängern) wird tatsächlich (!) nur mehr die konversationelle Liebesphrase und Liebesklage mit unzähligen Reimvariationen in Verse gebracht'. Weder auf Hildbold von Schwangau noch auf Burkart v. Hohenfels passt diese Charakteristik. Für Winterst. stellt M., einer Anregung Scherers (Deutsche Stud. 1, 337 [57]) folgend, eine Untersuchung an, inwieweit gewisse typische Motive mit bestimmten typischen Reimen verknüpft sind (S. VI—XII). Ohne Begründung dehnt er (S. VI) die nur an Winterst. gemachten Observationen auf alle schwäbischen Minnesänger ('diese Dichter') aus. Er bringt aus ihren Liedern kaum ein Beispiel zum Beweise. Und doch hätte die ganze Untersuchung erst Wert erhalten, wenn sie auf umfassender Grundlage geführt wäre und möglichst viele Dichter heran-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gezogen hätte. Gleichfalls einem Winke Scherers (Deutsche Stud. 2, 497 [63]) entspricht der Verf., indem er S. XX ff. die Mittel betrachtet, durch welche Winterst. seine künstlichen Reime hervorbringt. Doch wäre es voreilig, wenn man an ihnen nun schon Beobachtungen machen wollte 'über die Behelfe, deren sich mittelhochdeutsche Dichter zur Herstellung des Reimes bedienen' (S. XX). Dazu reicht die Durchmusterung eines einzigen Minnesängers zweiten Ranges nicht aus. Unter den gegebenen Beispielen sind übrigens viele, die nicht als Reimbehelfe, nicht als durch den Reim hervorgerufen angesehen werden können: z. B. sind die unter 'Hendiadys' angeführten Ausdrücke alte, besonders in volkstümlicher Poesie überlieferte Formeln; *junge und alde, dort und hie, niden unt dâbi oben, den âbent und den morgen* (Kaiserchron. Diem. 366, 19) sind nicht etwa künstliche Umschreibungen eines einfachen abstrakten Begriffs ('alle', 'überall', 'immer'), sondern lediglich natürliche sinnliche Ausdrücke, wie sie in der naiven Sprache der alten Zeit und auch noch in der heutigen Volkssprache fast allein gebräuchlich sind. Der Inhalt derartiger Begriffe lässt sich überhaupt nicht denken, nur ihr äusseres Wortbild in der Schrift oder ihr Klang ist vorstellbar, und jeder sinnliche Mensch, d. h. jeder gesunde, und der Dichter zumeist wird sich so abstrakte Begriffe gar nicht anders vorstellen, als durch ein anschaubares Bild. Ich würde also an Minors Stelle die Beispiele für Hendiadys aus dem Verzeichnis fortgelassen haben. Fraglich ist mir auch, ob er die Umschreibungen mit *lîp* (S. XXI) anführen durfte, da sie doch der ganzen mhd. Poesie eigen sind (Gramm. 4, 296 f. 194). Bedenklich scheint auch, alle Bestimmungen, die für den Sinn allenfalls entbehrlich sind, aus dem Reimbedürfnis herzuleiten (S. XXII unter Nr. III und IV). Wo ist da die Grenze zu finden?

Die Anlage und Komposition der Lieder zieht M. S. XII f. in Betrachtung. Auch hier sucht er wieder nach einem bestimmten Schema, nach den konstanten Farben, nach den typischen Uebergangsformeln. Dem Dichter geschieht dabei zum Teil Unrecht. Er ist keine schöpferische Natur, aber ein glückliches Talent, das doch auch im Einzelnen durch manchen neuen Zug erfreut. Hübsch ist z. B. das zweite Lied; C 4, 1—5: die Schilde wurden bekantlich reich mit Edelsteinen und Gold durchbrochen, daher *dringet* (wirkt, flicht) die Sonne, welche durch die Blätter leuchtet, gleichsam zum Schmuck Maienglanz hinein in den grünen Schild von Laub, der den Vögeln Schatten gibt. Waltherisch ist der Vergleich der Schönheit der Geliebten mit Lilie und Rose (C 6, 17 ff.), und namentlich auch die letzte Strophe. Auf Wolfram, dem Winterst. übrigens viel mehr verdankt, als Minors Bemerkungen S. XVI f. sehen lassen, geht zurück das seltene Epitheton *liehtgemâle*: Tit. 7, 4; 43, 4; auch Neifen 23, 23. Anschauliche Züge aus dem persönlichen Leben bietet das vierte Lied (S. 21); überhaupt treten persönliche Beziehungen in W.s Liedern zahlreicher hervor, als bei der Mehrzahl der Minnesänger, und gar nicht 'wenig energisch', wie M. S. XIV meint: vgl. C 36, 7; Leich IV, 78. 81 und Minor S. XV.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Originell ist die Vorstellung (C 153), dass die Geliebte, als sie zuerst sein Auge gefunden, mit ihrer weissen Hand ihm ein Gängelband angelegt habe und ihn nun immer nach sich ziehe, und der Wunsch (C 103), sie heimlich auf den Mund und in die Augen zu küssen. In der Naturschilderung fällt eine sonst im Minnesang des 13. Jh.s noch seltene realistische Beobachtung des Nützlichen auf: *des veldes ougenweide wol gezieret mit der grüenen sât* (C 128, 6). Diese und ähnliche individuelle Züge hätte M. sammeln und zu einem abgerundeten Bilde vereinigen müssen: man hätte dann von Winterst. einen besseren und richtigeren Eindruck bekommen als durch des Hrsg.s etwas schulmeisterliche und nicht immer geschmackvolle Kritik. Diese musste unhistorisch ausfallen, weil M. einen absoluten künstlerischen Maßstab anlegte und ausserdem nicht bedachte, dass die Dichtungen Winterstettens ohne die Musik, auf der (namentlich in den Leichen) das Hauptgewicht lag, gar nicht gerecht beurteilt werden können. W. wollte nicht bloss Dichter sein, er wollte unterhalten und für den Tanz wirksame Lieder dichten und komponieren. Er schuf nur für den Augenblick, auf Originalität kam es gar nicht an.

Die Einflüsse älterer Dichter mussten natürlich trotzdem aufgesucht werden. Leider hat auch dies Minor nur unzureichend getan, zum Teil deshalb, weil er die zahlreichen Untersuchungen, die in den letzten Jahren über Stil und Technik der Minnesänger angestellt sind, konsequent ignoriert. Was sollen Sätze wie: 'Schon bei Walther macht es interessant ... seinen Kummer vor der Umgebung zu verbergen', 'schon bei Walther ist es Pflicht, den Namen der Geliebten ... geheim zu halten' (S. XIV)? Beides ist ja viel älter und durch nichts wird wahrscheinlich, dass W. diese zu seiner Zeit ganz gewöhnlichen Gedanken gerade von Walther gelernt habe. Die 'Lokalbestimmungen' durch eingeschobene Sätze (S. XXII) gehen auf Hausen zurück und wurden schon im 12. Jh. geläufig ('Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide' S. 37. 39). Keine Aehnlichkeit vermag ich zu erkennen zwischen Walth. 72, 31 und dem Eingang der auf S. XIV angeführten Lieder Winterstettens. Dagegen ist *möhte ich ... in ir gruoze sterben, sô wær doch daz ende guot* (C 56) vielleicht eine Nachahmung von Walth. 86, 34. Neifen und Burkart von Hohenfels hätten viel öfter zur Vergleichung herangezogen werden können.

Ueber die Lebensverhältnisse des Dichters geht M. mit wenigen Worten (S. XV) hinweg, ohne die in Betracht kommenden Fragen zu erledigen oder auch nur das urkundliche Material vorzulegen. Man muss also nach wie vor die ältere Literatur (v. d. Hagen, Bartsch, Stälin) nachschlagen: eine Separatausgabe sollte gerade in diesen Dingen abschliessend sein

Mehr noch befremdet, dass Minor, abgesehen von einer Anmerkung zum ersten Leich (S. 3), es ganz unterlassen hat, den Bau der Tanzleiche Ulrichs darzustellen. Eine Vergleichung der Tanzleiche Tannhäusers und der minniglichen Leiche Heinrichs von Sax, Hesses von Rinach und des von Gliers hätte manches Interessante ergeben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

'In den Reimen befleisst sich Winterstetten der grössten Reinheit' (S. XX) — das ist zu viel gesagt. Zwar *dôz* : *kôs* mag durch *gras* : *naz* (Neif. 48, 19 ff.), Konrads von Altstetten *las* : *gras* (MSH. II, 65 b) und *wiz* : *pris* (ebd.) und Weinhold Alem. Gr. § 188, *orten* : *zerstôrten* durch Weinh. Alem. Gramm. § 43 verteidigt werden. Aber sehr auffallend und bei Minnesängern des 13. Jh.s, so viel ich sehe, unerhört ist der Reim *leben* : *nemen* (C 83).

Minors Text, welcher auf einer neuen, ergebnislosen Kollation der Pariser Hs. beruht, bietet an Vorzügen gegenüber dem v. d. Hagens eigentlich wenig mehr als eine konsequentere Orthographie und Interpunktion sowie die genauere Herstellung der inneren Reime nach den Kriterien, die Bartsch in seinem bekannten Aufsatze (German. 12, 129 ff.) angegeben hat.

Minor hätte seinen Vorgängern immerhin etwas mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen und bei den Konjekturen, welche er von ihnen annimmt, auch durchgängig den Urheber bezeichnen können. C 129 setzt er für *wunder untüre (: süre)*, C 84 für *gedinge gelinge* (vgl. S. XX): beide Emendationen sind schon von v. d. Hagen gemacht (MSH. IV, 136 Anm. 6 und Anm. 10). Auch dass Leich IV, 151 bereits von v. d. Hagen so hergestellt war (MSH. IV, 136 Anm. 10), wie in Minors Text, musste erwähnt werden. Benecke wird gleichfalls zweimal ignoriert: Leich II, 15 ist *loup* für *lop* bereits von ihm Beitr. 1, 152 eingesetzt. C 97, 42 ist das *nicht* in Minors Text und Variantenangabe wohl nur Druckfehler statt *nimt*, wie bereits Benecke Beitr. 238 emendierte.

C 45, 60 bedarf *enunther* einer Bemerkung. Was v. d. Hagen MSH. III, 601 b vorbrachte, ist nur zum Teil richtig. Benecke schrieb *hin und her*, aber es ist vielmehr *enunt-her* gemeint (= *jenenther*; über dies *u* s. Weinhold Alem. Gramm. § 248, S. 210. § 317. S 293. § 324, S. 303. 305, vgl. *sidunt* Winterst. C 126, 30); es bedeutet 'von altersher', s. Lexer 1, 553, wo es aus den Monumenta Zollerana belegt wird. — C 127: die Vermischung der beiden Bilder auch bei Heinrich von Sax MSH. I, 93 a. Str. 8.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ulrich Schenk von Winterstetten.

Allgem. deutsche Biographie, 31. Bd. (1890), S. 68—73.

Schenk: Ulrich S. von Winterstetten, einer der furchtbarsten und vielseitigsten Minnesänger. Er stammt aus dem weitverzweigten oberschwäbischen Ministerialgeschlecht v. Tanne-Winterstetten. Am bedeutsamsten in der Geschichte hervor tritt Konrad v. Winterstetten, der sich auch Konrad v. Tanne nannte, Schenk des Herzogtums Schwaben, der Vertraute Kaiser Friedrichs II., während dessen Abwesenheit neben seinem Oheim dem Truchsessen Eberhard v. Tanne-Waldburg und später auch allein Statthalter von Schwaben und Verwalter der königlichen Geschäfte, der Erzieher und Berater des jungen Königs Heinrich VII., ein politisch vielfach tätiger Mann, gleichzeitig ein Gönner der deutschen Dichtung. Die Burg Winterstetten, deren Trümmer über der Südseite des heutigen Fleckens, der einstigen befestigten Stadt Winterstettstadt im württembergischen Donaukreis (Oberamt Waldsee) an der Riss, noch erhalten sind, hatte ihm Friedrich II. für seine treuen Dienste verliehen, und später scheint sein schwäbisches zum Reichsschenkenamt erhoben zu sein. Seine einzige Tochter Irmengard war mit dem Reichsministerialen Konrad v. Schmalneck *(Smalnegge)* vermählt, dessen Stammburg über dem heutigen Pfarrdorf Schmaleck im Donaukreis (Oberamt Ravensburg) lag. Auch er war ein einflussreicher Mann, öfter im Gefolge Heinrichs VII. und Mitglied von Konrads IV. geheimem Rate. Nachdem sein Schwiegervater hochbetagt im Februar 1243 das Zeitliche gesegnet hatte, ward er Erbe der Schenkenwürde wie seiner Güter, nannte sich fortan Schenk von Winterstetten, starb aber bald danach. Er hatte sieben Söhne: Heinrich, Konrad, Eberhard, Ulrich, Rudolf, Hermann, Burkhart, und vier Töchter: Mathilde, Guta, Elisabeth, Engelburg. In seinem vierten Sohn Namens Ulrich, dem Enkel also Konrads v. Tanne-Winterstetten, muss man den Minnesänger erkennen. Er erscheint zuerst zusammen mit seinen Eltern, seinen älteren drei Brüdern und seinen Schwestern 1241 in einer Urkunde über den gemeinschaftlichen Verkauf eines Gutes an das Kloster Weissenau, den der Grossvater Konrad v. Winterstetten vermittelt (Wirtemberg. Urkundenbuch IV, Nr. 961, S. 6). Und er muss damals eben erwachsen gewesen sein: wenigstens wurde von seiner Schwester Guta, der Braut Siegfrieds v. Mindelberg, die während des Verkaufs im Kloster Rottenbuch sich aufhielt, um daselbst Unterricht zu nehmen, am 29. April 1241 eine ausdrückliche Mitvollziehung des Verkaufs durch eine besondere Deputation eingeholt (ebd. IV, Nr. 973, S. 21). 1257 bezeugt er eine Urkunde als Ulrich Schenk von Schmalneck (ebd. V, Nr. 1471, S. 181). Dann ist er Kanonikus in Augsburg geworden, offenbar jedoch ohne dort Residenz zu halten, wovon damals ja schon allgemein abgesehen zu werden pflegte. Als solchen finden wir ihn, immer zusammen mit

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seinem Bruder Eberhard, der Kanonikus in Konstanz war, 1258 als Mitaussteller zweier in Weissenau und Winterstetten vollzogenen Urkunden (ebd. V, Nr. 1469, S. 235. 1497, S. 263), 1263 in Schmalneck (Codex diplomaticus Salemitanus I, S. 436), 1264 ebenda. Am 13. und 14. März 1265 stimmt er mit seinem Bruder Eberhard einem Verkauf seines Bruders Heinrich zu als — Pfarrer in Biberach (Chr. Friedr. Stälin, Wirtembergische Geschichte II, 638 f.). Am 20. Mai 1269 treffen wir ihn zu Konstanz als Zeugen einer deutschen Urkunde des Minnesängers Walther v. Klingen (Neugart, Codex diplomaticus Alemaniae II, S. 269). In den bischöflichen Urkunden Augsburgs vermag ich ihn nicht nachzuweisen, während seine Brüder Eberhard, Heinrich, Konrad, Hermann mehrmals darin vorkommen. Zuletzt finde ich ihn unter den Zeugen einer bisher nicht beachteten Konstanzer Urkunde seiner Brüder Heinrich, Konrad und Hermann vom 21. August 1280 (Zeitschrift für die Gesch. des Oberrheins 29, 142).

Früher hielt man für den Dichter einen andern Ulrich von Winterstetten, der ein einziges Mal 1239 in einer zu Leutkirch ausgestellten Urkunde nach vielen andern Ministerialen als Zeuge erscheint für die Vermittlung des Schenken Konrads von Tanne-Winterstetten zwischen den Aebten von Kempten und Issny. Die beiden, dieser Ulrich und Konrad, sollten dann Brüder sein. Es hatte etwas Verführerisches, die Elegie unseres Minnesängers über den Tod eines geliebten Bruders auf den getieften Hofschenken und Dichterfreund, den Berater der Staufer zu beziehen. Indes wenn auch darauf kein Gewicht zu legen ist, dass der Ulrich von 1239 nicht den Titel Schenk führt, während ihn sich der Dichter in seinen Liedern doch wiederholt selbst beilegt, da dieses Prädikat auch sonst in Urkunden den Mitgliedern der Familie manchmal vorenthalten wird, so spricht doch die Stellung desselben in jener Urkunde gegen so vornehme Abkunft, und die Bezeichnung der brüderlichen Verwandtschaft wäre schwerlich unterlassen. Den Ulrich von Winterstetten aus dem Jahre 1239 und den Schenken Ulrich v. Schmalneck (-Winterstetten) zu identifizieren geht darum nicht, weil auf die Schmalnecker erst nach dem Tode Konrads v. Tanne-Winterstetten (1243) Besitz und Name von Winterstetten übertragen wurde. Ueberdies gibt die grosse Heidelberger Liederhandschrift als Wappen des Dichters nicht das Winterstettensche, sondern das Schmalneckische. Und endlich empfehlen literarhistorische Gründe, den Minnesänger nicht in die Generation Konrads v. Tanne-Winterstetten hinaufzurücken. Gewiss herrschte zu dessen Zeit auf den Burgen Tanne und Winterstetten ein poetisch angeregtes Leben. Das entsprach ja nur alter Familientradition: waren doch die Herren von Tanne, bevor sie staufische Dienstmannen wurden, welfische und zwar Ministerialen Welfs VI. gewesen, des „milden Welf", wie ihn die Fahrenden zum Dank für die ihnen bewiesene Freigebigkeit nannten, hatte doch Konrads Oheim Truchsess Eberhard v. Tanne-Waldburg, der ihm nahe stand wie sein Vater, 1179 zu Weihnachten in Bergatreute (Oberamt Waldsee) ein Fest Welfs mitgefeiert, an dem auch Friedrich,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Sohn Barbarossas teilnahm, eins jener Feste, bei denen Scharen von Spielleuten zusammen zu strömen pflegten und deren Ueppigkeit noch im 13. Jahrhundert von Dichtern wie Walther von der Vogelweide, Tannhäuser mit einer Art wehmütigem Neid bewundert wurde Aber der literarische Geschmack, dem Konrad v. Winterstetten anhing, war offenbar durch die grossen Meister der höfischen Kunst aus der besten Zeit gebildet und bestimmt: er veranlasste Ulrich v. Türheim zur Fortführung von Gottfrieds Tristan, für ihn schrieb Rudolf v. Ems bald nach 1231 seinen Wilhelm v. Orlens, er selbst huldigte eifrig der Sitte des höfischen Minnedienstes, wie wir von den beiden Dichtern erfahren, und sein Mäzenatentum entsprang dem Wunsch, der angebeteten Dame zu gefallen. Die Inschrift seines Ritterschwertes, die vielleicht von Rudolf v. Ems verfasst ist (Zeitschrift f. deutsches Altertum I, 194 ff.), bezeichnet deutlich die Richtung seines poetischen Interesses: die Welt der Artusromane, des Frauenkultus d. h. die rein höfische Lebensanschauung. Demgemäss müssen wir uns den Minnesang denken, der damals in jenen Kreisen gepflegt wurde, die Lieder etwa Konrads v. Brauneck, in dessen Bruder Gottfried v. Hohenlohe († 1254 oder 1255), der mit Konrad v. Winterstetten eng befreundet und neben ihm Mitglied der Regentschaft für Konrad IV. war, ich trotz dagegen lautgewordenem Widerspruch ohne Bedenken den von Rudolf v. Ems belobten Dichter eines Artusromans sehe. Mit Gottfried v. Hohenlohe verknüpfte Gleichheit der politischen, persönlichen und literarischen Bestrebungen das Haus Konrads v. Winterstetten wie seines Schwiegersohns Konrads v. Schmalneck, der 1243 Gottfrieds Vasall wurde.

Ein anderer Geist aber lebte in der jüngeren Generation, in den Enkeln des alten Schenken Konrad, in den Altersgenossen Gottfrieds v. Neifen und seines Kreises (s. A. D. B. 23, 401 ff. u. den Artikel Schenk von Limburg, oben S. 395). Auch Familienfeindschaft mochte in diesen Gegensatz hineinspielen: wir wissen, dass die Hohenlohe und Neifen ein alter Hass entzweite. In diesem jüngeren Kreise jedesfalls erklangen Töne der Parodie und Satire, des realistisch gestimmten Gegensangs, hier stand man den früheren Idealen der höfischen Bildung nicht mehr gläubig, sondern spottend gegenüber. Von König Heinrich VII. scheint in Schwaben diese Wendung des Minnesangs ausgegangen zu sein, und gleichzeitig begünstigte in Oesterreich sein Schwager Friedrich der Streitbare eine ähnliche. Ulrich v. Winterstetten ist ein etwas jüngerer vielseitigerer Schüler Neifens. Er mag um 1240 angefangen haben zu dichten, aber auch als Domherr entsagte er seiner Kunst nicht; denn der Nachruf an seinen Bruder, sein edelstes Gedicht, muss nach 1258 fallen, weil damals noch alle seine Brüder am Leben waren. Ich möchte ihn auf den Tod Eberhards beziehen, der Ulrich in Alter und Lebensführung wohl am nächsten stand, und den ich nach dem 3. Oktober 1266 (Monumenta Boica 30, 1, S. 345: in Augsburg) nicht mehr nachweisen kann. Sein Bruder Rudolf (urkundlich zuerst 1258) war 1283 tot. Die übrigen Brüder lebten erheblich länger. —

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Enkel Konrads von Tanne-Winterstetten müssen ein lustiges, lockeres Leben geführt haben. Der St. Gallische Chronist Kuchimeister berichtet (Kap. 29), dass der weltlich gesinnte Abt Berchtold v. Falkenstein (1244—1272), der selbst Tagelieder dichtete (s. A. D. B. 31, S. 58 unter Schenk von Landeck [unten S. 409 ff]), ihr Freund war und ihnen zulieb bei einer Fehde des Bischofs Eberhard v. Konstanz gegen sie, auf der er diesem, seinem alten Feinde, widerwillig Heeresfolge leisten musste, einen spasshaften Streich verübt habe, indem er den in Winterstetten belagerten Schenken, die er als Freunde guter Mahlzeiten kannte, den ganzen Proviant mit allen Leckerbissen in die Hände spielte. Derselbe Kuchimeister weiss aber auch von der gänzlichen späteren Verarmung der Schenken, insbesondere Konrads, zu melden, und die Urkunden bestätigen das, indem sie beredt genug von immer erneuten Verkäufen zur Tilgung von Schulden, von immer wiederholten Bussen zur Sühne für begangene Friedensbrüche und Gewalttätigkeiten erzählen. Vollends der Annalist des Klosters Marchtal an der Donau (Oberamt Ehingen) nennt Ulrichs Bruder Konrad v. Winterstetten *abominabilis Deo et hominibus*, ihn als einen schamlosen Räuber und Plünderer schildernd (Monumenta Germ. Script. 24, 681), wobei er etwa die Jahre 1266—72 im Auge haben wird. Ulrich v. Winterstetten dürfte diese wilde Zeit, vielleicht selbst als Beteiligter den Streich des St. Gallischen Kollegen im geistlichen Amt und in der Poeterei erlebt haben. Indes seine Dichtung, trägt sie gleich die Ausgelassenheit zur Schau, wie sie nach dem Fall der Staufer in den Kreisen der emporstrebenden üppigen Ministerialen herrschte, hat doch nichts Zuchtloses.

Ulrichs Produktion, von der es zweifelhaft bleibt, in welchem Umfange sie bis in die Biberacher Pfarrherrzeit hineinreicht, gliedert sich in drei Gruppen. Genaue philologische Untersuchung könnte diese wohl nach der Zeit und nach den Schichten des Publikums, für die sie bestimmt waren, schärfer sondern. Einmal pflegt er das höfische Minnelied, nach dem Muster Neifens, aber ganz ohne ironische oder travestierende Züge, meistens mit obligatem Natureingang (Sommerlieder — Winterlieder), teilweise (in neun dreistrophigen Liedern) auch ohne Beziehung auf die Jahreszeit. Dieser Gruppe gehören im Ganzen 31 Lieder d. h. die grössere Masse. Obwohl ihre Anlage und Komposition konventionell und gewöhnlich nach dem längst ausgebildeten Schema gemacht ist, fehlt es im Einzelnen nicht an hübschen, neuen Zügen. Von der Sonne, die durch die Blätter leuchtet, sagt er, sie flechte zum Schmuck Maienglanz hinein in den grünen Schild von Laub, der den Vögeln den schützenden Schatten gibt (die Schilde wurden bekanntlich reich mit Edelsteinen und Gold durchbrochen). Das erinnert an Wolframs Manier. Und dieser, dem Ulrich neben Walther auch sonst Manches verdankt, steht als Muster auch hinter der zweiten Gruppe seiner Gedichte: seinen fünf Tageliedern, die ganz gegen seine sonstige Weise eine gedrungene, wortkarge Darstellung und das Fehlen von Refrain und Reimkünsten auszeichnet.

Am meisten charakteristisch muss die dritte Gruppe genannt

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werden, die teils an Neidhart und die höfische Dorfpoesie anknüpft, teils an die Balladen Neifens und Burkarts v. Hohenfels, teils an die Tanzleiche Tannhäusers. Eigen ist ihr der versteckte oder offene Spott, die stille oder laute Opposition gegen die höfische Sitte, Rede oder Poesie.

Auf Neidhart geht zurück das vierte Lied, welches einen Dialog zwischen der tanzlustigen, verliebten Tochter und der warnenden, zankenden Alten darstellt. Wie Neidhart nennt sich der Dichter selbst mit Namen als den, welcher der Tochter den Kopf durch seinen Gesang verdreht hat; wie bei Neidhart schilt die Mutter auf seine Verführungskünste: wir erfahren, dass seine Lieder auf der Gasse Tag und Nacht gesungen wurden, dass er oder sein Bruder das Jahr vorher das Mädchen des Nachts vom Bette der Mutter hat entführen wollen; wie bei Neidhart lässt die Tochter sich nicht halten. Aber abweichend ist und an eine verbreitete Klasse von späteren Volksliedern erinnert, dass der Dichter das Zwiegespräch als aus einem Versteck belauscht erzählt und im Refrain mit einer Verwünschung gegen die Mutter begleitet; abweichend auch und von Burkhart v. Hohenfels entlehnt die Verlegung des Tanzes in die Erntezeit.

Aus Neifens Schule sind hervorgegangen die anderen drei Balladen: die eine gibt den Monolog eines Mädchens wieder, das über die unminnigliche Gesinnung und die Roheit der Männer mit wenig höfischen Worten jammert; die beiden andern schildern ein Renkontre zwischen dem Dichter und einer Dame, die ihn derb, ja in unanständiger Weise abfallen lässt. Man muss diese Gattung, auf die doch wohl auch romanische Vorbilder eingewirkt haben, als Parodien der höfischen Wechsel ansehen, die Walther mit so unnachahmlicher Grazie behandelt hatte, wenngleich in seinem Gedichte *Genâde, frowe! tuo alsô bescheidenliche* (70, 22 Lachmann) auch der Keim zu dieser satirischen Verzerrung verborgen ist.

Die fünf Tanzleiche bestehen aus zwei metrisch und inhaltlich getrennten Teilen: den ersten füllt eine Liebesklage, der dreimal ein längerer Natureingang vorausgeht, als zweiter folgt das Tanzbild. Der Dichter stellt hier aber nicht wie Neidhart eine ausgeführte Szene oder Handlung vor uns hin, er malt nicht die Tölpeleien der Bauern; er gibt auch nicht wie Tannhäuser (nach Art der Pastourellen) eine Erzählung eines Liebesabenteuers oder wie dieser und Rudolf von Rotenburg (s. A. D. B. 29, 297, unten S. 413 f.) eine Häufung literarischer, geographischer, mythologischer Weisheit. Am Schluss stösst er uns vielmehr mitten in den dichten Wirbel und das Gedränge der Tanzenden hinein. Er ruft immer dringender anfeuernd in die Menge; er weist, als es Winter ist, von der Strasse in die Stube; er zählt die reigenden Mädchen mit Namen auf (dies wie Neidhart in seinen Winterliedern, der Tannhäuser, wie Graf Konrad v. Kirchberg!); er mustert mit flüchtigen Blicken ihre Tracht; er schickt die Widerspenstigen vor die Tür; er stachelt die Ermüdeten zu neuen Sprüngen. Immer toller wird das Treiben, immer enger schlingen sich die Kreise, immer mehr verwirrt sich der Knäuel, immer rascher jagen die kurzen, über einander stürzenden Verszeilen,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

immer dichter drängt sich Reim an Reim, der oft Silbe hinter Silbe bindet. Wir hören die schnellen Atemzüge der erschöpften Mädchen, abgerissene Rufe nach dem Schluss des Tanzes und Widerspruch, alles glüht zum Platzen — da plötzlich bricht der Sänger mit einem jähen *Heia, hei!* ab, die Saite zerriss, das Lied ist zu Ende.

Ulrich v. Winterstetten besitzt ein überwiegend formales Talent: jedem Lied gibt er eine besondere Strophenform; er handhabt Refrain, Responsion, Allitteration, Annominatio, Wortspiel und die feinsten Reimkünste virtuos. Freilich macht er dem Dialekt manche Konzession, die in der guten Zeit unstatthaft gewesen wäre, und wendet auch viel typische Reime und Gedanken und allerlei stilistische Behelfe an. Aber man darf nicht vergessen: er war und wollte vor allem ein Dichter der Gesellschaft sein und für deren Amüsement sorgen, einer Gesellschaft, die im höchsten Mass genussüchtig, aber auch eminent genussfähig war und in einer Zeit grauenhafter Verwirrung das arme Leben in jedem sicheren Augenblick bis zur Neige auskosten wollte. Dieser Gesellschaft bequemte er sich an und stimmte danach seinen Sang, der in Folge dessen höfische und unhöfische Töne enthält, je nachdem die Kreise der Hörer es erwarteten. So errang er seinen grossen Erfolg, der nicht am wenigsten auch durch die musikalische Komposition seiner Leiche und Lieder bedingt war und sich etwa dem vergleichen lässt, den in unseren Tagen der Wiener Walzerkönig Strauss erntete. Auch wir, denen die Melodien fehlen, empfinden den prickelnden Rhythmus und die stürmische Lebendigkeit dieser Gesänge und Tänze. Sollten sie ein Motto tragen, es müsste jenes jauchzende *Heia hei!* sein, der Lieblingsruf des Dichters, zugleich ein Wahrzeichen ungebundener, aber auch unbändiger Daseinsfreude und Weltlust, wie sie damals auch die geistlichen Kreise Süddeutschlands erfüllte.

Von der Hagen, Minnesänger I, 134 ff.; III, 509 ff.; IV, 132 ff. — Bartsch, Deutsche Liederdichter Nr. 38. — Minor, Die Leiche und Lieder des Schenken Ulrich von Winterstetten. Wien 1882 (dazu Burdach, Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1882, oben S. 399 ff.). — Ueber die Person und Familien des Dichters: Vanotti, Zur Geschichte der Schenken von Winterstetten und der mit denselben verwandten Familien, in den Württembergischen Jahrbüchern für vaterländische Geschichte, Jahrg. 1833, S. 155 ff.; Chr. Fr. Stälin, Wirtemb. Gesch. II, 614 ff., 765; Ficker, Die Reichshofbeamten der staufischen Periode, Sitzungsb. d. Wiener Akad., Philolog.-histor. Klasse, Bd. 40, S. 493 f., 494 f., 496; Baumann, Korrespondenzblatt des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben II, 3 (1877); Paul Friedr. Stälin, Geschichte Württembergs I, 361, 441; Vochezer, Geschichte des fürstlichen Hauses Waldburg in Schwaben. I. Kempten 1888, S. 48 ff., 101 ff., 205, 211 ff. (der Bruder Ulrichs Burkart v. Ittendorf 1269 aus einer Urkunde in Baindt nachgewiesen: S. 211). — Zur Charakteristik: Uhland, Schriften 5, 260 ff.; Roethe, Reinmar von Zweter, S. 355 ff. (über die Leiche); Zoepfl, Die höfische Dorfpoesie. Wien 1889, S. 39 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konrad Schenk von Landeck.

Allgem. deutsche Biographie, 31. Bd. (1890), S. 58—61.

SCHENCK: Konrad S. von Landeck (Landegge), Minnesänger aus dem begüterten Ministerialengeschlecht, dessen Stammburg auf einer Bergkuppe über der von St. Gallen in die Grafschaft Toggenburg führenden Strasse lag und welches das Schenkenamt der gefürsteten Abtei St. Gallen inne hatte.

St. Gallen, obwohl alle Schicksale der geistlichen Bildung des deutschen Mittelalters abspiegelnd, hat sich doch stets eine gewisse Sonderart erhalten: einen Zug freieren geistigen Lebens, selbständigere künstlerische und wissenschaftliche Regungen, einen gewissen Sinn für die profanen Interessen. Hier hatte zuerst des grossen Karl Anregung fruchtbare Studien im Dienste der Muttersprache geweckt, und seitdem war die Schule zum Mittelpunkt des Klosters geworden. Hier hatte im 9. Jahrhundert Kalligraphie, Malerei und Tonkunst geblüht, und welch gesunde Weltlichkeit hier lebendig blieb, lehren Männer wie Tutilo, der mit der Meisterschaft in allen bildenden Künsten und der Musik zugleich die wunderlichsten Kraftleistungen eines Recken vereinigte; wie Notker Balbulus, der Reformator des Kirchengesangs und Verfasser der liebenswürdigen, sagen- und anekdotenreichen *Gesta Caroli*; wie Ekkehard I., der Dichter des Waltharius. So blieb es das ganze 10. Jahrhundert über bis ins 11. Jahrhundert hinein. Die von Frankreich kommende asketische Bewegung der Cluniazenser fand hier zunächst keinen Boden: man braucht nur zu denken an Notker Teutonicus, den deutschgesinnten Uebersetzer antiker Autoren, und vor allem an seinen Schüler Ekkehard IV., dessen *Casus monasterii s. Galli* nichts weiter sind als ein Protest im Namen des älteren Geschlechts gegen den fanatischen, weltflüchtigen Geist der jüngeren Generation, zugleich aber ein Loblied auf die gute alte Zeit und ihren profanen Sinn, dem er selbst huldigt, wenn er das alte Waltherlied aufs neue bearbeitet. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts ist indes auch hier der grosse Kampf zwischen priesterlicher und Laienbildung im vollen Gange: um 1060 zeigt das Gedicht *Memento mori*, dass die hierarchisch-demagogischen Tendenzen der kirchlichen Reform in der alten Benediktinerabtei das Uebergewicht erlangt haben. Aber dieser Sieg im Verein mit den furchtbaren Kriegsstürmen während des Investiturstreites wurde verhängnisvoll: mit dem 13. Jahrhundert folgt ein um so stärkerer Rückschlag nach der entgegengesetzten Seite. Das Diesseits macht verschärft seine Rechte geltend, Frau Welt triumphiert,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und nun spülen die Wellen der mächtig aufstrebenden ritterlich-höfischen Kultur in die stille Klosterzelle und zerstören auch alle wissenschaftliche Blüte. St. Gallen wird zum Fürstentum erhoben, die Mönche verwandeln sich in wohllebende bequeme Chorherren mit mehrfachen Pfründen, der adlige Stand wird zur Bedingung für die Aufnahme ins Kloster, die hohe Politik treibt an der ehrwürdigen Stätte des heiligen Gallus ihr unruhvolles, wirrnisstiftendes Wesen. Fortan steht St. Gallen und seine Dienstmannschaft im Mittelpunkt des im Thurgau blühenden Minnesangs.

Der Truchsess der Abtei Ulrich v. Singenberg (A. D. B. 34, 390 ff.), eifert dem genialen Weltkinde Walther v. d. Vogelweide nach. Aus dem Geschlecht seines Gönners, des Abtes Ulrich v. Sax, stammen der Minnesänger Heinrich v. Sax, der auf Schloss Clanx, einem St. Gallischen Burglehen, hauste (s. A. D. B. 30, 458), und der Spruchdichter und Dominikaner Eberhard v. Sax (s. A. D. B. 30, 457). Etwas älter ist der staufisch gesinnte Spruchdichter Heinrich v. Hardegge urkundlich 1227 bis 1275, vgl. Grimme, Germania 33, 55 f.). Ein Abt des Klosters dichtet nach dem Zeugnis Hugos v. Trimberg (Renner V. 4245 ff.) gar Tagelieder: das kann nur der prunksüchtige, ritterlich-kriegerische, freigebige Berchtold v. Falkenstein (1244—1272) sein. Und zu Ende des Jahrhunderts ist vor lauter Politik und Weltfreude Aebten, Propst, Pförtner, Kämmerer des Klosters die Kunst des Schreibens abhanden gekommen! In diese Zeit fällt unser Konrad v. Landeck, wenig später sein ihm literarisch verwandter Zeitgenosse Konrad v. Altstetten, gleichfalls Ministeriale St. Gallens (s. A. D. B. 1, 374). Konrad v. Landeck lässt sich 1271—1306 urkundlich nachweisen. Er reicht eben noch hinein in die Glanzzeit St. Gallens unter dem genannten poetisch begabten Abt Berchtold, dem frohsinnigen Freunde der Schenken von Winterstetten, gewiss auch des Dichters Ulrichs von Winterstetten [s. oben S. 406], dem Gönner der Fahrenden, dem Veranstalter prächtiger Feste und Turniere, der durch den Pomp seines ritterlichen Gefolges selbst den Papst blendet, dem zähen und energischen Verteidiger seiner fürstlichen Selbständigkeit gegen den Bischof von Konstanz. Von dem lockeren bewegten Treiben unter Berchtolds Regiment gibt uns der treffliche Christian Kuchimeister in seiner St. Gallischen Chronik ein anschauliches Bild. Nichts charakteristischer, als wie der Abt dem Bischof den Frieden kündigt, weil er einen Geistlichen wegen Unzucht vor sein Gericht geladen. Was bedeutet die Reinheit der Klostersitten gegenüber einem Eingriff in die fürstliche Jurisdiktion, die fürstliche Autonomie! —

Konrad v. Landeck war aber, wie seine Vorfahren, gleichzeitig Dienstmann der Grafen v. Toggenburg, mithin hatte er sicher auch Beziehungen zu seinem Dienstherren, dem Grafen Kraft II. von Toggenburg (von 1260), der selbst Minnelieder dichtete (s. A. D. B. 38, 410). Konrad v. Landeck machte im Gefolge König Rudolfs von Habsburg 1276 die Belagerung von Wien mit: damals dichtete er das Lied an die in der Heimat weilende Geliebte. Der König erkannte seine Treue

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

an, indem er ihm am 11. Juni 1281 zu Nürnberg die Vogtei Scheftenau in der Grafschaft Toggenburg für 30 Mark Silber zum Lohn geleisteter und noch zu leistender Dienste verpfändete. Und vor 1287 machte ihn der Abt Wilhelm von Gallen zum Schlosshauptmann von Singenberg, nachdem die Familie der Truchsessen von Singenberg vor geraumer Zeit mit dem Enkel des Dichters erloschen war. So kam denn jene Burg, die einst der Schüler Walthers v. d. Vogelweide erbaut und zu Ehren der Sangeskunst bedeutungsvoll benannt hatte, wieder an einen Singenden und zwar als ein Pfand für den Friedensvertrag zwischen dem König und Abt Wilhelm, den Konrad v. Landeck als der beiden Gegnern lehenspflichtige Gewährsmann herbeiführen sollte. Der Dichter hat sich dann auch nach Frankreich begeben. Im Spätherbst, während an der Seine und an dem Meer der Reif liegt, sendet er von der Aisne an die Geliebte zum Bodensee einen poetischen Gruss: Hennegau, Brabant, Flandern, Frankreich und die Pikardie haben nichts so schönes noch solch lieblich Angesicht. Vielleicht führte ihn, wie v. d. Hagen vermutete, auch dorthin die Kriegsfahrt König Rudolfs gegen den Pfalzgrafen Otto von Hochburgund im J. 1289.

Erhalten sind uns von Konrad v. Landeck nicht weniger als 22 Lieder: alle im Charakter der rein höfischen Minnepoesie und zwar in jener Spielart derselben, die sich im südlichen Schwaben und Alemannien während des 13. Jahrhunderts herausgebildet hatte. Alle knüpfen an die Jahreszeit an, nur zwei sich mit kurzem Hinweis begnügend, die übrigen mit ausführlichem Natureingang. Elf sind Sommerlieder, ebenso viele Winterlieder. Einige geben sich als Gesellschaftsgedichte, fordern zur Freude oder Trauer, zum Tanz und Reigen auf, sprechen zu den Hörern oder in ihrem Namen; andere erscheinen als rein persönliche Bekenntnisse, wenden sich an die Geliebte oder reden in fingierter Einsamkeit. Es ist in diesen Liedern fast alles konventionell, fast alles typisch. Die beiden in der Fremde gedichteten bieten weitaus das Individuellste, und sie allein bekunden und erwecken ein tieferes Gefühl. Alle übrigen arbeiten mit dem hergebrachten Apparat virtuos, aber ohne echtes Leben und ohne Wahrheit. Gelegentliche Reminiszenzen an den älteren Reinmar und Walther, an Ulrich v. Winterstetten begegnen, aber im ganzen ist doch Gottfried v. Neifen (oben S. 391—394) das Vorbild. Indes gibt Konrad v. Landeck nur einen schwachen Abglanz. Auch er spielt mit den technischen Mitteln, mit den Künsten der Anapher, rührendem, grammatischem und innerem Reim, mit Annominatio, Alliteration und Häufung, aber ihm fehlt der dekorative Glanz, die Verve, und sein Gedankenkreis ist noch enger und ärmer. Wir sind froh, wenn in den meist auch ganz farblosen Natureingängen ein paar Details für die Anschauung gegeben werden: die *dirne*, die im Mai singt voll Verlangen nach den Blumen des Angers; die Stimme der Goldamsel aus dem Laub, der Drossel in der Waldwildnis, der Lerche über den Feldern; die einzelnen Farben der Blumen; das Bild, dass der Winter dem Wald und der Aue nicht länger den geliehenen Glanz borgen wolle. Sonst gehts in den landläufigen Gleisen: die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stichworte der minniglichen Theorie *froide, wibes güete, liebe, hôchgemüete, genâde, wân, gedinge* usw. wirbeln durcheinander wie Kugeln eines Jongleurs. Besondere Vorliebe hat der Dichter gleich Neifen und seinen Landsleuten Heinrich v. Tetingen (s. A. D. B. 37, 592), Walther v. Klingen (s. A. D. B. 16, 189), Graf v. Toggenburg und andern für die Wiederholung derselben Wortstämme. Gewiss ist diese Manier auch befördert durch das Vorbild Rudolfs von Ems. Dem Grafen v. Toggenburg nachgeahmt ist das Wortspiel mit dem Begriff *guot* als Versteckname für die Dame im neunzehnten Liede. Ueberall hat offenbar die Rücksicht auf die Gesellschaft bestimmender gewirkt als die innere Empfindung. So nehmen denn auch allgemeine Betrachtungen und lehrhafte Ergüsse über den Wert und das Glück der Liebe einen breiten Raum ein. In einer Zeit, da die alten höfischen Lebensmächte unrettbar dem Verfall entgegengingen, ist dieser Dichter noch ihr gläubiger und beredter Apostel. Charakteristisch, dass seiner Leier auch nicht ein Ton jener realistisch-parodistischen Weise entfährt, wie sie Neidhart, Tannhäuser und vor allem sein Zeitgenosse und Landsmann Steinmar, mit dem er zusammen in Wien war, anstimmten. Und auch aus der Musterkarte, die sein Vorbild Neifen ihm bot, tilgt er mit Bedacht alle frivolen und burlesken Elemente. So bleibt denn nur der süsse eintönige Singsang von Lenz und Minne, von treuem, vergeblichem Dienst und all den anderen schönen und rührenden Dingen.

Von der Hagen, Minnesinger I, 251ff.; III, 644; IV, 307 ff. — Bartsch, Die Schweizer Minnesänger, Nr. XXI, S. CXXVIII ff., 206 ff. — Bächtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, S. 158 f. — Pupikofer, Geschichte des Thurgaus. 2. Ausgabe. I. Frauenfeld 1885, S. 420 f., 444, 451.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rudolf v. Rotenburg.

Allgem. deutsche Biographie, 29. Bd. (1889), S. 297—299.

ROTENBURG: Rudolf v. R., Minnesänger. Ueber seine Heimat und Abstammung schwanken die Ansichten: von der Hagen und Gervinus (Geschichte der deutschen Dichtung 5. Auflage I, 513), Bartsch in seinen Liederdichtern hielten ihn für einen Schweizer. Dagegen schloss ihn Wackernagel von seiner Skizze der schweizerischen Literaturgeschichte (Verdienste der Schweizer um die deutsche Literatur. Basel 1835) und Bartsch, seine frühere Meinung ändernd, von seiner Sammlung der Schweizer Minnesänger (Frauenfeld 1886) aus. Auch Bächtold übergeht ihn in seiner Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz (Frauenfeld 1887), lässt aber die Möglichkeit schweizerischer Herkunft offen (Anmerkungen S. 43). Der Dichter war wohl ein Alemanne, wenn nicht geradezu ein Schweizer. Denn die landschaftlich ordnende Pariser (jetzt Heidelberger) Handschrift überliefert seine Gedichte mitten unter nachweislich schweizerischen Minnesängern, und auch seine Sprache zeigt in Lauten und Wortschatz dialektische Spuren, die, obzwar nicht alle gleich charakteristisch, doch mit ziemlicher Sicherheit nach dem Südwesten des deutschen Sprachgebiets, d. h. nach Alemannien oder dem Elsass weisen. Vgl. auch Weinhold, Mittelhochdeutsche Grammatik. Zweite Auflage § 44. Ob man den Dichter nun aber gerade in jenem Rudolf v. Rotenburg aus ritterlichem Geschlecht wiedererkennen darf, der 1257 zu Luzern mit seinem Bruder Wernher eine Urkunde bezeugt, bleibt ganz zweifelhaft.

Rotenburg war ein berufsmässiger Sänger: wenn die Geliebte ihn erhöre, würden — rühmt er sich — von seinen Liedern wieder tausend Herzen froh. Er scheint sich durchweg in den höchsten Kreisen bewegt und für sie gedichtet zu haben. Er wirft sich zum Lehrer der höfischen Sitte auf und in einem gewiss zum Gesellschaftstanz bestimmten Liede (XVI) gibt er sich als den Führer der gebildeten Fröhlichkeit; er predigt das Evangelium des „hohen Mutes“, der Selbstbeherrschung, der Zucht, der *schoenen vuoge*, der heimlichen hohen Minne; er glaubt an die beglückende und veredelnde Macht der reinen Liebe, warnt vor falscher Minne, betont den Wert gesellschaftlicher Anerkennung; er will nur den Wohlgemuten singen und wendet sich von den Verzagten ab, kurz er stellt noch ganz das höfische Lebensideal der besten Vorgänger auf. Die von ihm geliebten geographischen Anspielungen — er nennt den Po, die Saone, Saale, Paris, Troie (Troyes oder Troja in Italien?), Maggun (Mafon), Portugal — auch nur teilweise auf wirkliche Wanderungen zurückzuführen, muss man freilich Bedenken tragen, da hier sicher stilistische Manier mit im Spiel ist. Doch mag R. Deutschland verlassen haben: ein Lied (XII) ist in der Fremde gedichtet. War er ein Fahrender, so war er ein Fahrender adligen Standes und hielt sich ganz in den älteren Traditionen der höfischen Lyrik, wie sie von den Hofdichtern

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reinmar und Walther ausgehen. Die Heidelberger Handschrift (A), die aus der Ueberlieferung der fahrenden Sänger schöpft, bringt seine Gedichte ausser unter seinem Namen auch unter dem Walthers von der Vogelweide und unter „Rudolf Offenburg“ und führt dann noch einen Markgrafen v. Rotenburg auf: auch das spricht für Beziehungen des Dichters zu der Klasse der Fahrenden.

Am günstigsten zeigt er sich in seinen Liedern. Eins — weitaus das beste — ist in der Trennung gedichtet: ein Pilger hat ihm Nachricht von der Geliebten gebracht; nun wünscht er ihr jeden Tag in der Frühe guten Morgen und Abends gute Nacht; er gedenkt des Abschieds, der ihm fast die Sinne raubte: sie glühte wie das Abendrot und bat ihn, ihr seine neuen Lieder zu senden; nun weiss er nicht, wem er sie anvertrauen solle, damit er sie in ihre weissen Hände lege, tausend Boten möchte er senden, alle sollen ihr den freundlichen Sang singen, vielleicht dass sie ihm dann Habedank gewähre. In den übrigen Liedern belebt manch hübsche Wendung den landläufigen Inhalt: so wenn R. sich einmal dem Baum ohne Rinde vergleicht oder wenn er von ihrem Munde sagt, er scheine immerfort zu sprechen: „Küsse mich!“ Ein schönes Lied Walthers nachahmend erklärt R., von seiner Geliebten nehme er den kleinen Fingerring lieber als das Reich und die Kaiserkrone. Auch sonst spürt man die Wirkung Walthers cher Kunst. Lebendig ist ein Klagelied, das sich über die Vergeblichkeit treuer Liebe beschwert und den Tod herbeiruft.

Der Dichter übt die Künste der Responsion und Strophenverkettung. Er meidet aber typische Formeln und hat nur einmal Natureingang zum Kontrast.

Von den sechs Leichen, die ihm beigelegt werden, ist wenig Gutes zu sagen. Fünf davon sind nichts weiter als grosse Sammelbehälter für abgegriffene Liebesfloskeln; selten, dass einmal ein eigenartiges Bild, ein gewählterer Ausdruck mit unterläuft. Der Dichter prunkt hier mit seiner Beherrschung der höfischen Lebensart, mit seiner Belesenheit, seiner Kenntnis der höfischen Romanfiguren (Parzival, Meljot, Clies, Gawan, Guraze; Alienor, Helena, Lavinia, Pallas), denen er sich und sein Liebesverhältnis vergleicht, mit Meister Ovidius und Amur und allerlei geographischer Weisheit. Die Mühe, welche dem Dichter die formale Seite der zum Teil sehr umfangreichen Leiche verursacht, drückt auf den Inhalt und die Darstellung. Der an letzter Stelle überlieferte Leich, dessen Echtheit mir nicht ganz zweifellos ist, feiert die Jungfrau Maria mit dem herkömmlichen Apparat von Epitheten und gelehrten theologisch-allegorischen Anspielungen, wie er dieser Gattung, den Marienleichen, eigen ist. Auch hier scheint für Einzelnes besonders Walthers Leich das Muster abgegeben zu haben, doch wird man durch Haltung und Ton der Darstellung mehr an die religiösen Leiche der späteren bürgerlichen Spruchdichter erinnert.

Von der Hagen, Minnesänger I, 74 ff. III, 592 ff. IV, 105 ff. — Bartsch, Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts. 2. Auflage. S. LIII f., 183 ff., 355 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rost.

Allem. deutsche Biographie, 29. Bd. (1889), S. 271 f.

Rost, Minnesänger. Die Pariser Liederhandschrift, welche seine Gedichte überliefert, nennt ihn *Rôst, Kilchherre ze Sarnen* und in der Vorschrift *Her Heinrich der Rôst* mit dem von anderer Hand geschriebenen und daher weniger authentischen Zusatz: *schriber*. Da seine Dichtungen den Stempel der Spätzeit des Minnesangs tragen, darf man ihn für den Sarner Kirchherrn und Züricher Chorherrn halten, der seit 1316 mehrfach urkundlich nachweisbar ist und am 21. Dezember 1330 starb. Offenbar gehörte er dem Züricher Geschlechte der Edlen von Rost an. — Seine Lieder haben einen ausgeprägt höfischen Charakter. Die besten Muster der Blütezeit des Minnesangs haben ihn gebildet. Er bewegt sich aber nur auf einem sehr engen Gebiet von Gedanken und poetischen Formen. Er pflegt ausschliesslich das minnigliche Gesellschaftslied der adligen Kreise, wie es von Reinmar und Walther ausgebildet ist, und bleibt gleich der Mehrzahl der schweizerischen Minnesänger von Einflüssen der spielmännischen Lyrik wie der höfischen Dorfpoesie gänzlich frei. Von seinen neun Liedern beginnt er fünf mit dem typischen Natureingang, in der hergebrachten Art die eigene Empfindung mit der Jahreszeit und den Stimmungen der Gesellschaft bald in Parallelismus setzend, bald kontrastierend. Er versichert wiederholt seine Treue und Beständigkeit, er lobt in wenig charakteristischen Worten die Schönheit der Geliebten, er wendet sich an sie mit der Bitte um Erhörung oder redet ihren roten Mund an, der ihm, dem weder Vogelsang noch Blumenglanz noch der Tau auf den Auen helfen kann, durch einen Kuss Heilung bringen solle. Auch die Minne ruft er zu Hilfe. Nur eins dieser Lieder mit Natureingang richtet sich direkt an die Hörer, zur Frühlingslustigkeit auffordernd und nähert sich dadurch dem Tanzlied der alten typischen Form. Die übrigen vier Lieder, welche sich allein in der Innenwelt beschäftigen, halten sich in der Bahn Reinmars: eins zumal ergeht sich ganz wie dieser in einem Spiel von Gedanken und Empfindungen, die auf und ab schwebend sich durchkreuzen. Das originellste Lied ist eine Allegorie: er hat sein Herz und Gemüt und seine Sinne bei der Dame als Pfand versetzt; er vermag sie nicht auszulösen; die Frau Minne soll Frist erwirken, dass die Pfänder nicht verfallen. Sonst findet man wenig eigenartige Züge; gelegentlich erfreut er durch eine individuelle Wendung: so sagt er einmal, sein Herz hüpfe vor Freude, als habe es wie ein Knabe ein Nest voll Vöglein gefunden,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und ein andermal gedenkt er in einer Frühlingsschilderung der sonst selten von den Minnesängern erwähnten „freien Lerche in den Lüften hoch", wie übrigens auch sein Landsmann und Zeitgenosse der von Büwenburg, der die *vrigemuote lêrche* beklagt. Man muss an unserm Dichter rühmen, dass er sich zu einer Zeit, wo die Stillosigkeit und Geschmackwidrigkeit in die Lyrik eindrang, einen reinen Stil, einen nicht charakteristischen aber dafür auch von Gespreiztheit freien Wortschatz bewahrt hat.

In formaler Beziehung fällt besonders auf, dass alle seine Lieder dreistrophig sind. Diese Eigentümlichkeit teilt er mit seinen Landsleuten Meister Heinrich Teschler, dem von Büwenburg, Albrecht Marschall von Raprechtswile. Auch die Neigung, einen oder mehrere Reime durch Stollen und Abgesang durchzuführen, ist ihm mit den ersten beiden gemeinsam. Gleich vielen seiner Landsleute liebt er den Refrain und daktylischen Rhythmus.

Von der Hagen, Minnesänger II, 131 ff.; III, 678 ff.; IV, 443 ff. — Bartsch, Die Schweizer Minnesänger, Frauenfeld 1886, S. CCXIV ff., 392 ff., 470 f. (mit falschem Todesjahr). — Grimme, Germania 33, 445 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Otto IV., Markgraf v. Brandenburg.

Allgem. deutsche Biographie, 24. Bd. (1887), S. 661—663.

Bis auf Walther v. der Vogelweide war die eigentliche Minnepoesie adligen Dichtern überlassen, während die Fahrenden sich auf die alten Gattungen der volksmässigen Gnomik beschränkten: er zuerst warf diese Schranken nieder und eroberte für ritterliche Dichter das Feld der Spruchpoesie, die er durch seine bedeutendere Behandlung geadelt hatte. Damit war die Kluft zwischen der Dichtung der bürgerlichen Gehrenden und derjenigen der ritterlichen Sänger ausgefüllt, das Repertoire der altdeutschen Lyrik in weiteren Kreisen ein einheitlicheres, und damit waren vor allem die Spielmänner, die sich fortan wie ihr Lehrer zu Sprechern der öffentlichen Meinung in wichtigen Angelegenheiten des Vaterlands aufwarfen, in eine höhere soziale Stellung gehoben, so dass sie nun auch der ehemals adligen Minnedichtung sich widmeten. Voll erstreckt sich jedoch diese Wirkung Walthers nur über Süddeutschland: hier ergreifen fortan Ritter, wie Reinmar von Zweter, die Stoffe der alten Spielmannslyrik in ihrer neuen Metamorphose, dichten fahrende Sänger unadliger Herkunft, wie der Marner, wie Konrad von Würzburg, auch höfische Liebeslieder. In Norddeutschland dagegen drang, während des 13. Jahrhunderts wenigstens, nur die eine Seite der Waltherschen Neuerung durch: die bürgerlichen Spielleute nahmen zwar nach seinem Beispiel für die Spruchdichtung den neuen grossen Inhalt, die Beziehung auf die Politik an, aber sie hielten sich von der eigentlichen Liebespoesie noch immer fern. Denn diese galt hier noch lange als adlige Kunst, als ausschliessliches Besitztum und Vorrecht des ritterlichen Standes.

So erklärt es sich, dass gerade hier im Norden Deutschlands während der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die höfische Liebeslyrik in den Kreisen des höchsten, des fürstlichen Adels, durch Fürsten von Meissen, Brandenburg, Breslau, Böhmen, Rügen eine fröhliche Nachblüte erlebte, während im oberen Deutschland längst alle zarteren Töne der Minnepoesie durch die grellen und unreinen Klänge der ausartenden Neidhart-Steinmarischen Richtung erstickt oder in einem stillosen Gewirr widersprechender Stimmen verklungen waren. Die Väter dieser gekrönten Dichter waren zum Teil Gönner und Liebhaber des Minnesangs, wie wir das vom Vater des Minnesängers Markgraf Heinrich III. von Meissen (Bd. 11, S. 544), jenem Dietrich IV. (Bd. 5, S. 186), an dessen Hof sich Heinrich von Morungen und Walther von der Vogelweide aufhielten, und vom Vater des Minnesängers

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herzog Heinrich IV. von Breslau (Bd. 11, S. 607), dem von Tannhäuser gerühmten Heinrich III. (a. a. O. S. 606) wissen (der Liederdichter König Wenzel II. von Böhmen war ein Verwandter und Mündel Ottos V. des Langen, des Vetters von Otto IV. von Brandenburg): die Söhne üben selbst die Kunst, ähnlich wie hundert Jahre früher in Süddeutschland die beiden Burggrafen von Regensburg und Friedrich v. Hausen, deren Väter Protektoren fahrender Sänger waren.

In der Reihe dieser fürstlichen nord- und mitteldeutschen Minnesänger, die teils durch verwandtschaftliche, teils durch Bande der Freundschaft verknüpft, eine gewisse Uebereinstimmung in dem Charakter ihrer Poesie zeigen, welche sich etwa als massvoller Realismus bezeichnen lässt, steht nun freilich Markgraf Otto IV. von Brandenburg nicht voran. Ist er an poetischer Begabung seinem etwas jüngeren Zeitgenossen Wizlaw III. von Rügen (s. A. D. B. 43, S. 684f.) schon ganz und gar nicht ebenbürtig, so wird er auch von mehreren der übrigen merklich übertroffen. Immerhin erfreut er durch sein kleines, liebenswürdiges Talent: er hält sich von Spielerei und Künstelei wie von allzu grosser Sentimentalität frei und versteht es, längst gehörte Weisen anmutig zu wiederholen. Wir haben von ihm nur sieben Lieder — alle in der Pariser Liederhandschrift — und eines davon scheint unvollständig zu sein. Seine Dichtung bewegt sich in engem Kreise; von dem tatenreichen Leben, das er geführt hat, spiegelt sie nichts wieder, und höchstens eine gewisse Frische ihres Tones könnte dem Bilde des mannhaften Regenten entsprechen. Drei Lieder knüpfen an die Jahreszeit an: zwei Winterlieder, in denen der auch bei Wenzel von Böhmen (von der Hagen, Minnesinger I 9a, Str. 6) vorkommende Gedanke erscheint, dass des Winters Beschwerden und das Welken der Blüten gleichgültig sei verglichen mit dem Glück der Liebe während der langen Nacht; ein Sommerlied mit einfachster Naturschilderung voll volksmässiger, altertümlicher Züge. Die übrigen vier Lieder erregen kein Interesse: eins davon ist ein didaktisches Gedicht und handelt von der rechten Art der Minne in der Weise der moralischen Spruchpoesie, wobei die beliebte Antithese von *minne* und *unminne* und eine etwas dürre Rhetorik nicht fehlt. Man sieht, der fürstliche Dichter ist nicht nur bei den adligen Minnesängern der früheren Zeit, sondern auch bei den bürgerlichen fahrenden Meistern in die Schule gegangen und bewährt so auch seinerseits den oben geschilderten Erfolg der Waltherschen Poesie. O. wiederholt sich in den wenigen Strophen: der rote Mund der Geliebten wird mehrmals hervorgehoben und zweimal in Nachahmung Walthers (Lachmann S. 74, 14, 15) und Anderer versichert, dass er ihn auf den Tod verwundet habe, ein Motiv, das auch Markgraf Heinrich von Meissen (Minnesinger I, 14b) verwendet. Am ansprechendsten wirkt das erste Lied, weil es Szene und Handlung hat und den glücklichsten Fluss der Sprache, den auch der ganz einfache, altertümliche Strophenbau unterstützt: der Winter wird angeredet; der Dichter erinnert sich eines Zusammentreffens mit seiner Herrin, sie stand vor ihm in reicher

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kleidung und ihr Mund erschien ihm so rot wie eine feurige Flamme; Bitte um Gottes Hilfe und Segen macht den Schluss.

Die Strophenformen sind nur in diesem und im zweiten Gedicht so einfach und altertümlich, sonst ein wenig komplizierter: in zwei Liedern ist der letzte Vers des Abgesangs durch gleichen Reim mit dem Schlussvers des Aufgesangs gebunden.

O. hat in hochdeutscher Sprache gedichtet, wie der Mangel jedes niederdeutschen Reimes und die Bindung *machen* : *lachen* (v. d. Hagen, Minnesinger Str. 10, 5. 6) beweist, die in seiner Mundart (niederdeutsch *máken* : *lachen*) nicht möglich wäre. Wir haben in dieser Tatsache ein sicheres Zeugnis für die von einigen Gelehrten ohne Grund bestrittene Geltung der hochdeutschen Schriftsprache auf niederdeutschem Gebiet im 13. Jahrhundert.

Von mehreren norddeutschen fahrenden Sängern wird O. gerühmt: von dem Meissner (Minnesinger III 107, Str. 116) und zusammen mit den übrigen brandenburgischen Fürsten, ohne dass sein Name ausdrücklich genannt wurde, von Herman Damen in einem Spruch, der deutlich das Gedicht vom Wartburgkrieg nachahmt (Minnesinger III 165b, Str. 20). Beidemal wird seiner Lieder mit keinem Worte gedacht: die fahrenden Dichter wagten offenbar nicht, den Markgrafen als ihren Kollegen zu begrüssen. Nicht auf O. IV., wie behauptet ist, gehen zwei Gedichte des Goldener (Minnesinger III 52b) und Frauenlobs (Ausgabe von Ettmüller, Spruch 134—138): ersteres bezieht sich auf Ottos Vetter, den Markgrafen Otto V. den Langen, letzteres auf Ottos Neffen, den Markgrafen Waldemar.

Von der Hagen, Minnesinger I, 11. 12. III, 585a. IV, 25—29. — Bartsch, Liederdichter Nr. LXXX. — Begründung der literarhistorischen Auffassung des Eingangs in meiner Schrift: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, Leipzig 1880, S. 128—139, * ferner in meinem Buch Schlesisch-böhmische Briefmuster aus der Wende des 14. Jahrhunderts (Vom Mittelalt. z. Reformation V), Berlin 1926, Einleitung S. 14, 33 Anm. 1, 263f. 341 und Anm. — Konrad Wutke, Der Minnesänger Heinrich von Pressela in der bisherigen Beurteilung, Zeitschr. d. Vereins f. die Geschichte Schlesiens, 56. Band (1922), S. 1—32: mit umfassender Kenntnis der gelehrten historischen und germanistischen Literatur wird hier der meines Erachtens nicht überzeugende Gedanke verfochten, dass die in unseren Handschriften unter dem Namen fürstlicher Personen überlieferten Gedichte nicht von diesen, sondern von ungenannten Dichtern verfasst seien, die an ihren Höfen lebten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Obernburg.

Allgem. deutsche Biographie, 24. Bd. (1887) S. 102.

Obernburg: der v. O., Minnesänger, dessen Zeit und Lebensverhältnisse bei dem Mangel urkundlicher Nachweise seiner Person näher nicht bestimmt werden können. Zwar vermutete v. d. Hagen, dass das steirische Oberburg im Sanntal die Heimat des Dichters sei, aber wenn das auch richtig sein kann, so lassen sich doch entscheidende Gründe dafür nicht geltend machen. Da die Pariser Liederhandschrift, welche allein Obernburgs Gedichte überliefert, ihm nicht das Prädikat *her* gibt, ist seine adliche Herkunft zweifelhaft, und aus den erhaltenen zwanzig Strophen ergibt sich nur eins mit Sicherheit: er kann nicht vor der Mitte des 13. Jahrhunderts gedichtet haben. Seine durchaus konventionellen Lieder, in denen auch nicht der Schatten einer Individualität auftaucht, setzen die Ausbildung des höfischen Minneliedes in der Gestalt voraus, die dasselbe seit dem dritten und vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts gewonnen hatte: die gewöhnlichen sentimentalen Liebesseufzer und Bitten, das hergebrachte Spielen mit Hoffen, Wünschen und Verzweiflung, volltönendes Lob der Frauenschönheit, Natureingang — alles ohne Originalität. Reminiszenzen an den älteren Reinmar und Walther von der Vogelweide fallen besonders auf; ein zweistrophiges Lied hat vierzeiligen Refrain und ist offenbar ein Tanzlied.

Von der Hagen, Minnesinger II S. 225—227, dazu III S. 698, IV S. 513f. und Kummer, Die poetischen Erzählungen des Herrand von Wildonie, Wien 1880, S. 75.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ofterdingen.

Allgem. deutsche Biographie, 24. Bd. (1887) S. 173—176.

OFTERDINGEN: Heinrich v. O. Einen Dichter des Namens *von Ofterdingen* beklagt neben anderen verstorbenen Minnesängern der bürgerliche fahrende Sänger Hermann Damen als tot, zu Lebzeiten Konrads von Würzburg, der 1287 starb: v. der Hagen, Minnesinger III, S. 163b; Bartsch, Deutsche Liederdichter, Nr. 78 V. 18ff. Gleichzeitig nennt er aber auch *Wolferam und Klinsor, genant von Ungerlant* und zeigt hierdurch, dass er sein Wissen von dem angeblichen H. v. O. nicht aus ihm bekannten, wirklichen Dichtungen eines Poeten dieses Namens, sondern aus einer sagenhaften Ueberlieferung hat, in der Wolfram von Eschenbach in Verbindung gebracht war mit dem fabelhaften, aus dem 'Parzival' bekannten, zauberkundigen *Clinschor*.

Diese Tradition liegt uns vor in den Gedichtfragmenten, die man unter dem Namen des 'Wartburgkrieges' zusammenzufassen pflegt und die in ihrer jetzigen Gestalt um 1260 zu setzen sind. In dem gegenwärtig ersten Teil, dem sogenannten 'Fürstenlob', für das neuerdings eine ältere, in den dreissiger Jahren oder noch früher verfasste Dichtung als Vorlage vermutet worden ist (Strack, Zur Geschichte des Gedichtes vom Wartburgkriege, Berlin 1883, S. 55), fordert H. v. O. (in der Pariser [jetzt Heidelberger] Handschrift *Oftertingen*) alle Sänger zum Wettkampf auf Tod und Leben gegen sein Lob des Herzogs von Oesterreich. Es treten nun wider ihn auf Walther von der Vogelweide, der tugendhafte Schreiber, Biterolf, Reimar, Wolfram von Eschenbach, die alle den Landgrafen von Thüringen höher preisen. Heinrich unterliegt durch eine List Walthers und beruft sich auf Klingsor von Ungerland, den Meister aller Singer. Die Hauptmasse des zweiten Teils füllt ein Wettstreit in Rätseln zwischen dem herbeigeholten Klingsor, der für H. v. O. eintritt, und Wolfram: H. v. O. verschwindet hier fast ganz und ist in der ersten Fassung dieses ursprünglich wohl selbständigen 'Rätselspiels', die Strack (a. a. O. S. 49. 58) in den Anfang der dreissiger Jahre des 13. Jahrhunderts hinaufzurücken sucht, wahrscheinlich gar nicht vorgekommen.

Aus dem 'Wartburgkrieg' oder seinen Vorlagen ist ein ganz knapper Auszug des märchenhaften Berichts von diesem Sängerkampfe in die 1289 begonnenen *Vita Ludovici* des Erfurter Dominikaners Dietrich von Apolda übergegangen, von hier aus eine breitere Darstellung, die auf stärkerer, teilweise missverständlicher Benutzung

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Gedichts beruht, in die Kompilation der Reinhardsbrunner Historien, welche nach den Ergebnissen der hauptsächlich von Karl Wenck auf sichere Grundlage gestellte Untersuchungen (Literaturangaben bei Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen, 6. Auflage, II, S. 368 ff.), gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts durch zweimalige Ueberarbeitung zu Stande gekommen ist, und aus dieser wieder in eine Menge lateinischer und deutscher thüringischer Geschichtswerke des 14. und 15. Jahrhunderts unter immer zunehmenden Erweiterungen und allerlei Umbildungen.

Noch die Namensform des 'Wartburgkrieges' (*Ofterdingen*) haben das deutsche 'Leben der heiligen Elisabeth' (V. 197 ff., Ausgabe von Rieger, Bibliothek des Stuttgarter literarischen Vereins Bd. 90) und die sogenannten *Annales Reinhardsbrunnenses* (Ausgabe von Wegele, Thüringische Geschichtsquellen 1, S. 109, 14 ff.). Die späteren Berichte entstellen sie: zuerst das deutsche 'Leben des heiligen Ludwig' von Friedrich Ködiz von Salfeld aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Ausgabe von H. Rückert, Leipzig 1851, S. 9 ff.), welches den Sänger *Heinrich Aftirding* nennt. Die jüngeren Quellen schwanken dann zwischen *Aftirding, Aftirdingen, Affirdingen, Efterdingen* usw. (vgl. v. d. Hagen, Minnesinger IV, 876 ff., 878 b, Anm. 9).

Diesem angeblichen Dichter sind nun ziemlich früh bestimmte Werke beigelegt: in der grossen Jenaischen Liederhandschrift der erste Teil des 'Wartburgkriegs' (vgl. Simrock, Wartburgkrieg, Stuttgart 1858, S. 239. 273; Bartsch, Meisterlieder der Kolmarer Handschrift [Bibliothek des Stuttgarter literarischen Vereins 68] S. 77, Nr. 823 – 830. 158), und in der jüngsten Bearbeitung des 'Laurin', die in Alemannien noch während des 14. Jahrhunderts entstanden ist (Müllenhoff, Deutsches Heldenbuch, Berlin 1866, 1, S. XXXVIII f.), bekennt sich am Schluss als Verfasser H. v. O., sicherlich die Fiktion eines Spielmanns und vielleicht dadurch veranlasst, dass eine dem Rätselspiel des 'Wartburgkriegs' eingefügte Strophenreihe (Str. 170—173 bei Simrock) im Thüringer Herrenton die Bergentrückung Dietrichs von Bern durch Laurin erzählt.

Auch in den Kreisen der Meistersänger des 15. und 16. Jahrhunderts lebte Ofterdingens Namen fort, und er wurde sogar in die Reihe der 12 alten Meister, der Gründer der Singekunst aufgenommen: ein Meistergesang aus dem 15. Jahrhundert führt ihn als den zwölften auf (v. d. Hagen IV, S. 888 b; Holtzmann, Germania Bd. 5, S. 218) und bei Valentin Voigt (16. Jahrhundert) ist er gar zum ersten avanciert (v. d. Hagen IV, 892 a). Ausserdem erwähnen ihn als alten Dichter: das Meisterverzeichnis „im unbekannten Ton Hans Voltzen" V. 50 (Schnorr v. Carolsfeld, Zur Geschichte des deutschen Meistergesangs S. 38), das Sängerregister des Kuntz Nachtigal (Ph. Wackernagel, Deutsches Kirchenlied 2, S. 1078) mehrere Lieder der von Valentin Wildenauer seit 1551 geschriebenen Dresdener Handschrift (Schnorr a. a. O. S. 14), die von Gottsched benutzte „Singschule" (um 1630). Die Strassburger Tabulatur schreibt ihm die „lange Morgenröte", einen Ton, zu (Lachmann, Kleine Schriften Bd. 1, 317). Die späteren thüringischen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Chroniken machten ihn zu einem Bürger aus Eisenach und stellten ihn den übrigen adligen Mitkämpfern des Wartburgkrieges entgegen.

Steckt nun in dieser sagenhaften Gestalt eine historische Person? Es könnte an sich ja recht wohl ein Fahrender des 13. Jahrhunderts Heinrich von Ofterdingen geheissen und es aus irgend einem Grunde bei seinen Kunstgenossen zu so grosser Berühmtheit gebracht haben, dass ihn das „meistersingerische Volkslied" (Lachmann, Kleine Schriften 1, 143) mit den bekannten Meistern kämpfen liess. Aber nachzuweisen ist ein Dichter des Namens nicht, und Werke haben sich von ihm keine erhalten, soviel man darnach gesucht hat. In der Wiegenzeit der deutschen Philologie glaubten freilich selbst noch J. Grimm (Ueber den altdeutschen Meistergesang, Göttingen 1811, S. 76) und Lachmann (Kleine Schriften 1, S. 317, 319) an die Realität Ofterdingens und die Echtheit seiner Gesänge im Wartburgkrieg. Man leitete ihn gewöhnlich von dem schwäbischen Ofterdingen im württembergischen Schwarzwaldkreis (Oberamt Rottenburg) her (so z. B. v. d. Hagen IV, 746). ... A. W. Schlegel erklärte 1812 O. sogar für den Dichter des Nibelungenlieds, apostrophierte ihn begeistert als den deutschen Homer (Deutsches Museum, Bd. 2, S. 19 ff.) und fand anfangs die Zustimmung v. d. Hagens (Gräters Iduna und Hermode 1812, S 133 ff.), der aber auf das österreichische *Everdingen* des Nibelungenlieds verfiel. Andere brachten O. im Zusammenhang mit einem höchst fragwürdigen Mainzer Patriziergeschlecht der *Afterdinge* oder *Afteringe* (vgl. darüber Zeune in v. d. Hagens Germania 4, S. 141; Simrock, Wartburgkrieg S. 275 f.). Später machte Anton Ritter v. Spaun in seinem abenteuerlichen Buche „Heinrich v. Ofterdingen und das Nibelungenlied" (Linz 1840) O. zu einem Angehörigen des traungauischen Geschlechts der Freien von *Oftheringen* am westlichen Abhang des Waldgebirges Kürenberg, zu einem Sohn des 1161 urkundlich bezeugten *Adelram von Oftheringen* und schrieb ihm gleich Schlegel das Nibelungenlied, ausserdem aber noch den Laurin, 'Biterolf' und die 'Klage' zu. Spauns phantastische Kombinationen nahm neuerdings wieder auf F. X. Wöber (Die Reichersberger Fehde und das Nibelungenlied, Meran 1885); ihm gilt ein Heinrich von Traun-Stein († nach 1218) zugleich als Herr von Kürenberg, Heinrich v. Ofterdingen und Dichter des Nibelungenliedes. Wunderbarer als diese Träumereien zweier Dilettanten ist es, dass noch 1858 Simrock H. v. O. für den Verfasser des zweiten Teils des 'Wartburgkriegs' hielt und dies durch eine unmögliche Interpretation der Worte Hermann Damens und durch das Zeugnis der Jenaischen Handschrift, die ihm den ersten Teil beilegt, zu begründen suchte (a. a. O. S. 273). Beachtenswerter erscheint der Nachweis eines Ministerialen der Gräfin Mechtildis von Sayn, der Enkelin des Landgrafen Ludwig III. von Thüringen, *Henricus dictus de Oftindinch filius Henrici de Rospe* aus einer Urkunde des Jahres 1257 durch Hermes (Die Neuer-Burg an der Wied und ihre ersten Besitzer, Neuwied und Leipzig 1879, S. 20). Aber in diesem Ministerialen oder in seinem Vater, der sich möglicherweise auch schon *de Oftindinch*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

genannt hat, nun gerade das Urbild des Ofterdingen im 'Wartburgkrieg' zu sehen, ist, wiewohl nicht unmöglich, keineswegs geboten; alle weiter daran geknüpften Hypothesen sind vollends hinfällig.

Ofterdingen bleibt uns immer noch, wie Lachmann schon 1836 (Zu den Nibelungen, S. 1) sagte, „ein durchaus mythischer und seinem Leben wie seiner Poesie nach unbekannter Dichter". Seine Gestalt, wie sie uns aus der vorhandenen Ueberlieferung entgegentritt, ist die Schöpfung einer im Kreise der fahrenden Meister entstandenen und gehegten Sängersage, ein Niederschlag von häuslichen Traditionen, die in der Poetenzunft des 13. Jahrhunderts umliefen. Vielleicht haben sich auch gerade deshalb die modernen Dichter immer wieder von ihm angezogen gefühlt.

An der Schwelle unseres Jahrhunderts begann Novalis als Gegenstück zu Goethes Wilhelm Meister seinen tiefsinnigen Roman 'Heinrich von Ofterdingen', worin sein Held ihm nichts Geringeres als der Repräsentant der Poesie ist, und sein Leben ihre Apotheose darstellen sollte; 1819 erschien in der Urania E. T. A. Hoffmanns Erzählung 'Der Kampf der Sänger', die später in die Serapionsbrüder aufgenommen wurde und sich, weniger metaphysisch, enger an den aus Spangenberg entnommenen Bericht Wagenseils (*De civitate Noriberg.*, Altdorf 1697, S. 509 ff.) anschliesst. Von der in ihr gegebenen Charakteristik Ofterdingens, die ihn zu einem dämonischen, im Innersten zerrissenen Menschen macht, war offenbar Richard Wagner beeinflusst, als er in seinem 'Tannhäuser' (1842—45) H. v. O. mit dem Venusritter identifizierte, wie vor ihm übrigens auch schon Lucas („Ueber den Krieg von Wartburg", Abhandlungen der königl. deutschen Gesellschaft zu Königsberg, 4. Sammlung, 2 [1838], S. 270 ff.). Seitdem ist der Stoff weltbekannt und hat auch die Poeten wiederholt gereizt, in seiner Behandlung mit dem Dichterkomponisten zu wetteifern: 1863 brachte Scheffel in seiner 'Frau Aventiure' stimmungsvolle und charakteristische Lieder aus Heinrichs v. Ofterdingen Zeit, von denen die in jenes Namen vorgetragenen den Gegensatz eines volkstümlichen Dichters, nach Scheffel des Schöpfers des Nibelungenliedes, gegen die französierende Poesie der Zeitgenossen offenbaren, und in neuester Zeit (1880) verschmolz Julius Wolff in seinem schwächlichen Epos 'Tannhäuser' gar Heinrich v. Ofterdingen, den Kürenberger und Tannhäuser zu einer Person, dem Dichter des Nibelungenliedes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nachträge und Berichtigungen.

S. 243 Zeile 4: vgl. im Allgemeinen meine Abhandlung 'Ueber den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes', Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1918, S. 994—1029, 1072—1098 (mit Ergänzungen wieder abgedruckt in meinem 'Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes', I. Bd. 1. Teil, Halle a. S. Max Niemeyer, 1925, S. 253—333).

S. 249 Z. 25 lies: Darius statt Darins.

S. 254 Z. 15 lies: MF. 3, 1 statt: ME. 3, 1.

S. 254 Anm. 12 Z. 1 lies: oben (S. 245) statt: oben (S. 346).

S. 262 Schlussabsatz: vgl. dazu den durch sorgsame und feinsinnige stilistische Beobachtungen ausgezeichneten, von der späteren Forschung kaum beachteten Aufsatz von Ernst Lesser, Das Verhältnis der Frauenmonologe in den lyrischen und epischen deutschen Dichtungen des 12. und angehenden 13. Jahrhunderts, Beiträge 24. Band (1899), S. 361—383.

S. 283 Absatz 1: Walthers Verhältnis zu Reinmar findet eine Analogie in dem der Troubadours Guiraut von Borneill und Lignaure. Guiraut hatte Anfangs den sogenannten 'dunkeln oder verschlossenen Stil' gepflegt, später sich davon abgekehrt. Er kündigte Lieder leichter, gemeinverständlicher Art an, weil solche, an denen nicht alle teilnehmen können, ihm unvollkommen erschienen. Lignaure widersprach und fragte, warum jener die dunkle Poesie tadle und diejenige preise, die den Unterschied zwischen den Dichtern aufhebe. Darauf antwortete Guiraut, jeder müsse dem eignen Genius folgen; er seinerseits werde sich die leicht fassbare, weil die beliebtere und wertvollere, nicht nehmen lassen. Wie Walther die ihm mit Reinmar gemeinsame Bahn verliess, um den seiner Natur gemässen Weg zu gehn, so schied sich Guiraut von der früher ihm mit Lignaure gemeinsamen Dichtungsweise. Walther führte über den Gegensatz mit Reinmar in Parodie und beiderseitigen Stichelreden einen poetischen Krieg: s. nach den Hinweisen von mir und Wilmanns die Darlegungen von Carl v. Kraus, Die Lieder Reimars des Alten, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-philol. u. hist. Kl. 30. Bd., 1919. Aehnlich wechselten Guiraut und Lignaure über den rechten lyrischen Stil

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

S. 342 Z. 10: als 'grosse Krone' (*gran corona*) wird die Kaiserkrone, die der Papst dem deutschen König aufsetzt, bezeichnet von dem abenteuerlichen ghibellinisch gesinnten Prinzen **Heinrich von Kastilien** in seiner nach dem Siege Konradins bei Ponte a Valle (25. Juni 1268) verfassten Kanzone (**Ernesto Monaci**, Crestomazia italiana dei primi secoli, Fascicolo II, Città di Castello 1897, S. 272 V. 44). Die damals neu entflammte Hoffnung auf Wiederherstellung des staufischen Kaisertums bekundet dieser Ausdruck, mag er auch nicht mehr rein sinnlich, sondern halb oder ganz metaphorisch gemeint sein, völlig im Sinne jenes oben geschilderten Imperialismus, dem die Oberhoheit des deutschen Kaisers über alle Könige sich ideell abbildet in einem Symbol überragender Grösse.

S. 396 Z. 16 von unten lies: Apostrophen statt Apostrophe.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Register

zu den Aufsätzen über die mittelhochdeutsche Lied- und Spruchdichtung.

Fettdruck der Seitenzahl in einer Reihe von Belegen bezeichnet die Hauptstelle. — A = Anmerkung.

Aachener Lichterkrone Barbarossas Weltherrschaftssymbol 338.
Abendmahlkelch Christi 356.
Abendmahlschüssel Christi 351.
âbentmærlîn: Minnelieder als solches 367.
Abkehr von der höfischen Minnepoesie 283. 285. 286. 298 A.*
Abstrakte Begriffe anschaulich ausgedrückt 400.
Adler auf dem Szepter deutscher Königssiegel 334.
Adoration des Abendmahlkelchs und der heiligen Lanze Christi 356.
Aftergelehrsamkeit 378. 407. 414.
Aller werdekeit ein füegerinne (Walth. 46, 32) 280.
Alliteration 408. 411.
Altheimische deutsche Lyrik 276.
Altstetten, Konrad v. 402. 410.
Ammonitergötze: seine riesige Krone 337.
Amûr 414.
Anapher 393. 396. 411.
Andechs-Meran, Berthold von 305.
Annominatio 362. 408. 411.
Anonymus des ältesten Spervogeltons 311.
Anrede (an die Hörer, an die Geliebte) 360. 370f. 386. 392. 396. 415, vgl. Personifikation.
Anreimung des Abgesangs 419.
Anstandslehre, höfische 368.
Antike Sage: Anspielungen auf sie 284 A.
Antithesen 369. 418.
Apollinaris v. Hierapolis 355.
Apostrophen s. Personifikation.
Aquileja: Hof der Patriarchen von A. 305. 382.
Aquitanien, Herzogtum u. Königreich 324.
Arbeitslieder 246 A.
arme künege 320. 325. 335.
Artus-Umzug 377. 379. 383. 387, vgl. Romanfiguren, Venus-Umzug.
Aethelstan, König von England 339. 342.
Auboin de Sezane, Troubadour 366.
Auftakt 276.
Augheim, Brunwart v. 394.
Augustinus 347.

Bajaderenlieder, indische 254 A.
Balladen: 407; 'von zwei Gespielen' 382.
Barbarei des Mittelalters 317.
Bayerisch-österreichischer Stammescharakter im Minnesang 268; bayerisch-österreich. Gemeinschaft in den Anfängen des ritterlichen Minnesangs 359f.
Beatrix, Gräfin v. Dia, provenzalische Dichterin 261.
Becker, Reinhold 256 A. 263—279. 368. 372.
Bernays, Jacob 318 A.**
Bernhard, Herzog v. Sachsen 320.
Berthold, Herzog v. Zähringen 320.
Bildungszustand eines Zeitalters nicht nach einzelnen Vorgängen zu werten 317.
Billets, poetische der Liebenden 361.
Biographische Ausdeutung der mhd. Lyrik 288f. 309.
'Biterolf', Gedicht 423.
Biterolf, Sänger im 'Wartburgkrieg' 421.
Bodensee 411.
Bonifaz VIII. 341.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

S. 342 Z. 10: als 'grosse Krone' (*gran corona*) wird die Kaiserkrone, die der Papst dem deutschen König aufsetzt, bezeichnet von dem abenteuerlichen ghibellinisch gesinnten Prinzen Heinrich von Kastilien in seiner nach dem Siege Konradins bei Ponte a Valle (25. Juni 1268) verfassten Kanzone (Ernesto Monaci, Crestomazia italiana dei primi secoli, Fascicolo II, Città di Castello 1897, S. 272 V. 44). Die damals neu entflammte Hoffnung auf Wiederherstellung des staufischen Kaisertums bekundet dieser Ausdruck, mag er auch nicht mehr rein sinnlich, sondern halb oder ganz metaphorisch gemeint sein, völlig im Sinne jenes oben geschilderten Imperialismus, dem die Oberhoheit des deutschen Kaisers über alle Könige sich ideell abbildet in einem Symbol überragender Grösse.

S. 396 Z. 16 von unten lies: Apostrophen statt Apostrophe.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Register

zu den Aufsätzen über die mittelhochdeutsche Lied- und Spruchdichtung.

Fettdruck der Seitenzahl in einer Reihe von Belegen bezeichnet die Hauptstelle. — A = Anmerkung.

Aachener Lichterkrone Barbarossas Weltherrschaftssymbol 338.
Abendmahlkelch Christi 356.
Abendmahlschüssel Christi 351.
âbentmærlîn: Minnelieder als solches 367.
Abkehr von der höfischen Minnepoesie 283. 285. 286. 298 A.*
Abstrakte Begriffe anschaulich ausgedrückt 400.
Adler auf dem Szepter deutscher Königssiegel 334.
Adoration des Abendmahlkelchs und der heiligen Lanze Christi 356.
Aftergelehrsamkeit 378. 407. 414.
Aller werdekeit ein füegerinne (Walth. 46, 32) 280.
Alliteration 408. 411.
Altheimische deutsche Lyrik 276.
Altstetten, Konrad v. 402. 410.
Ammonitergötze: seine riesige Krone 337.
Amûr 414.
Anapher 393. 396. 411.
Andechs-Meran, Berthold von 305.
Annominatio 362. 408. 411.
Anonymus des ältesten Spervogeltons 311.
Anrede (an die Hörer, an die Geliebte) 360. 370f. 386. 392. 396. 415, vgl. Personifikation.
Anreimung des Abgesangs 419.
Anstandslehre, höfische 368.
Antike Sage: Anspielungen auf sie 284 A.
Antithesen 369. 418.
Apollinaris v. Hierapolis 355.
Apostrophen s. Personifikation.
Aquileja: Hof der Patriarchen von A. 305. 382.
Aquitanien, Herzogtum u. Königreich 324.
Arbeitslieder 246 A.
arme künege 320. 325. 335.
Artus-Umzug 377. 379. 383. 387, vgl. Romanfiguren, Venus-Umzug.
Aethelstan, König von England 339. 342.
Auboin de Sezane, Troubadour 366.
Auftakt 276.
Augheim, Brunwart v. 394.
Augustinus 347.

Bajaderenlieder, indische 254 A.
Balladen: 407; 'von zwei Gespielen' 382.
Barbarei des Mittelalters 317.
Bayerisch-österreichischer Stammescharakter im Minnesang 268; bayerisch-österreich. Gemeinschaft in den Anfängen des ritterlichen Minnesangs 359f.
Beatrix, Gräfin v. Dia, provenzalische Dichterin 261.
Becker, Reinhold 256 A. 263—279. 368. 372.
Bernays, Jacob 318 A.**
Bernhard, Herzog v. Sachsen 320.
Berthold, Herzog v. Zähringen 320.
Bildungszustand eines Zeitalters nicht nach einzelnen Vorgängen zu werten 317.
Billets, poetische der Liebenden 361.
Biographische Ausdeutung der mhd. Lyrik 288f. 309.
'Biterolf', Gedicht 423.
Biterolf, Sänger im 'Wartburgkrieg' 421.
Bodensee 411.
Bonifaz VIII. 341.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bonus miles 347.
Boppe 378.
Borchardt, Rudolf 289 A.
Botengespräch 371.
Botenlauben, Otto v. 367. 391. 427.
Botenlieder 361.
Brauneck (Brünecke), Konrad v. s. Hohenlohe-Brauneck.
Bresslau, Harry 325 u. A.[10. 11]. 340f.
Bruno, Erzbischof v. Köln, Bruder Kaiser Otto I. 339f.
Bugelkrone 330. 331.
Burchard, kaiserlicher Kaplan und Notar 320 A.
Büwenburg, der v. 399. 416.
Byzantinische Messe 343 355.
Byzanz (Konstantinopel) 324. 338. 341 und A[20]. 349. 351. 353.

Carmina Burana 278. 316 u. A. 375.
Cartellieri, Alex. 324 A. 335 A.
Chanson von der Reise Karls d. Gr. nach dem Morgenlande 338f. 350f.
Chorische Volkspoesie 248.
Chorisches Tanzlied aus Neidharts Reien erschlossen 360.
Chorlieder von Mädchen u. Jünglingen wechselnd gesungen 247 A. 250.
Chosrau II. Parwēs 337. 356.
Chronologie lyrischer Gedichte nur aus ihrer künstlerischen Entwicklung erschliessbar 289. 291.
Christus der wahre Weltkaiser 337.
Chrysostomos, Joh. 355.
circulus 321. 336.
cirkel 320. 335.
Clinschor s. Klıngsor.
Cluniazenser: ihre Reformbewegung 409.
Constantin, Kaiser: sein Schwert 342, seine Lanze 342f. 346.
Constanze, Kaiserin, Gemahlin Heinrichs VI. 333.
corona: verschieden vom *circulus* 339f.; *corona trifaria* 341.

Daktylen 379. 416.
Damen, Hermann 419. 421. 423.
Dassel, Rainald v. 330.
Davanzati, Chiaro v. 360 A.
der valschen nit 370.
Dichterinnen: provenzalische 261, indische 254 A., finnische 245.
Dieterich, J. R. 325. 326ff. 331. 335.
Dietmar s. Eist.
Dietrich IV., Markgraf v. Meissen 310. 314f. 417.
Dietrich v. Apolda 421.
Dietrich v. Bern 422.
Der hât enboten frouwe MF. 214. 34: 260.
Diz wæren wunneclîche tage MF. 217. 14: 282.
Dorfpoesie, höfische 378. 381. 407. 415. von Walther verwünscht 361. 384. 394.
Dramatischer Charakter und Zwie-gesang der Volkslyrik 245.
Dreistrophigkeit im südwestdeutschen Minnesang beliebt 396f. 406. 416.
Du Bois-Reymond, Emil 318 A.*
ducalis pileus 321.

Ebran, Herr, Ministerial 384.
Ecclesia in Kreuzigungsbildern 347.
Eigenname statt Pronomens 1. Person 250.
Eilhart v. Oberge 262.
ein deiktisch 345f. u. A.
Einsame (monodische) Lyrik 360f. 370.
Einstrophigkeit 272. 375.
Eist, Dietmar v. 274f. 278. 300. 368.
Ekkehard I. v. St. Gallen 409.
Ekkehard IV. v. St. Gallen 409.
Enjambement 390.
enwat-her 402.
Epitheta 377. 382. 396. 400. 414.
Epos fehlt kulturlosen Menschen 247.
erbære wibære, lies *eribære* 298.
Erlebtes im Minnesang 309f. 360.

Fahrende s. Spielleute.
Falkenberg, Rapot v. 384.
Falkenlied des Kürenbergers 258ff.
Feld und Saat gepriesen 401.
Fenis s. Neuenburg.
Fingiertes im Minnesang 262. 281.
Finnische Volkslyrik 245. 254. 260 A.[15].
'Fischerkönig, der' 352.
'Fläming' 384.
Folquet v. Marseille, Troubadour 363.
Frauen als Dichterinnen 245. 254 u. A. (Arbeitslieder beim Mahlen 245); provenzalische dichtende Damen 261.
Frauenlieder: italienische 258; einstrophige Frauenmonologe 252. 255. 262. 364; mehrstrophige Monologe im mhd. Minnesang 262. 292. 371. 425.
Frauenlob (Heinrich v. Meissen) 419.
Friedrich I. Barbarossa 322. 331. 332.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Friedrich II., Kaiser 257. 331. 343. 345. 346. 348. 391. 395.
Friedrich der Streitbare, Herzog v. Oesterreich 376. 377. 384; Dichterkreis an seinem Hofe 379. 380. 405.
Friedrich von Hohenstaufen, Herzog v. Schwaben († 1191), Sohn Barbarossas u. der Beatrix v. Burgund 404.
frônebote 286.
Füetrer, Ulrich 385.

Galaad 349f.
Galanterie, Begriff der 360.
Gaspary, Adolf 257f. 260 A[15].
Gebärde und natürliches Liebeslied 244.
Gedrût 373, vgl. Spielmannsnamen.
Gegensang, der 383. 405, vgl. Dorfpoesie, Neidhart, Parodistisch-realistische Strömung.
Gehänge der Kronen s. *pendilia*.
Geib, Eduard 328ff.
Gelegenheitsdichtung 244. 252 A[10]. 235.
Geographische Angaben 407. 411. 413. 414.
Gerland, Georg 244 A[3]. 248 A[5].
Gesellschaftspoesie 300. 305f. 367. 408. 411. 412. 415.
Gesprächsgedichte, erzählende bei Neifen 393. Stamheim 397.
Gliers, der v. 401.
Gnomische Lyrik s. Spielleute.
Goldener 419.
Goeli 398.
Gönner (Mäzene) der Fahrenden 360. 404f., des Minnesangs 405. 417f.
Görz: Meinhard Graf v. G. u. der Hof von Görz 382. 383. 387.
Goethe 297. 424.
Götterkronen als Königskronen 337f.
Gottfried v. Strassburg 267. 277. 285. 366. 368. 369f. 405.
Gottsched 422.
Götzenbilderkronen, mehrstokkige in Asien u. Afrika 337.
Gral bald Kelch, bald Schüssel 356.
Gralsage 344—356.
'Grand St. Graal' 349.
Gregor IX. 343. 346.
Grimm, Jacob 237. 250. 251 A. 321. 423.
Grimm, Wilh. 237.
Grimme, Fritz 239ff.
Grösse und Höhe der Herrschaftsabzeichen 337. 339. 341. 428.
grottasöngr 245.
Guarrazar: westgotischer Kronenschatz 338.
Guiraut v. Borneill, Troubadour 425f.
Gutenburg, Ulrich v. 303 A.

Haarband, Haarreif 426f.
habedanc 286. 414.
Hagen, Friedr. Heinr. v. der 240 423.
Hagenouwe, diu nahtegal von 265ff. 366.
Hampe, Karl 325. 426.
Hardegge, Heinrich v. 410.
Hartmann v. Aue: Lyrik 273. 285. 288—292; armer Heinrich 293—298.
Häufung 411.
Hausen, Friedr. v. 276. 277. 307. 367f. 370. 396. 418.
Heinrich VI., Kaiser 331. 332. 333. 342. 427.
Heinrich (VII.), deutscher König, Sohn Friedrichs II. 331 u. A. 391. 395. 403. 405, vgl. Schwäbischer Sängerkreis.
Heinrich v. Kastilien 428.
Heinrich III. und Heinrich IV., Herzöge v. Breslau 418.
Heinrich III., Markgraf v. Meissen 417. 418.
Heinrich von der Mauer 383.
Heinrich v. Melk 252.
Helena, Herzogin v. Oesterreich, Gemahlin Leopolds V. 367.
Hendiadys: zweigliedriger sinnlicher Ausdruck der naiven Sprache für Abstrakta 400.
Hêr keiser, sît ir willekomen (Walth. 11, 30) 314f.
Herders 'Volkslieder' 244 A[3].
Heriger 311.
Herrscherabzeichen durch Grösse, Höhe und Verzierung Weltmachtsymbole 337. 341.
Herrscherlanze: der Kirche 347, Christi 348.
herzeliebe, diu 280f.
Herzeliebez frowelîn (Walth. 49, 25) 281.
Hildebrand, Rudolf 426f.
Himelberg, Zachaeus v. 383.
Hofdichter 310. 367. 413f.
Hoffmann, E. T. A. 424.
Hohenfels, Burkart v. 391. 395. 399. 407.
Hohenlohe, Gottfried v. 390. 395. 405.
Hohenlohe-Brauneck, Konrad v. 391. 405.
Honorius Augustodunensis 323.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Horheim, Berngerv. 370.
Hugo, König v. Frankreich 342.
Hugo, König v. Konstantinopel in der 'Reise Karls nach dem Morgenlande' 338f.
Hurch, J. 357f.

Ich sôch mir einen valken (MF. 8, 33): 257 ff.
Idealismus, höfisch-ritterlicher Walthers 387.
Ignatius 355.
Imperialismus, staufischer 326. 330. 332. 428.
Improvisationen s. Stegreifdichtung.
Indische Volkslieder im Prakrit 249. 254 A.
Innocenz III. 314.
Ir sult sprechen willekomen (Walth. 53, 29): 308.
Italienische Minnelyrik 257f.; italienisches Sonett vom entflohenen Sperber 258; italienische Einflüsse? 257. 382; Italienfahrt 395.

Jerusalem 348. 356.
Johann, König v. England 324 A.***
Johann v. Gelnhausen 238.
Johannsdorf, Albrecht v. 276. 427.
Joseph v. Arimathia 349f.

Kaiserbrakteaten und Kaiserdenare, staufische 331.
Kaiserportraits auf Münzen u. in Miniaturhss. 331ff.
Kaisersiegel, deutsche 324.
Kap-herr, Hans v. 336.
Karfreitagsliturgie 343. 353.
Karl d. Gr.: 408; seine (vermeintliche) Krone 323. 331. 338f.; sein Schwert u. seine Lanze 342.
Keller, Gottfried 279.
Kindergesang 248.
Kirchberg, Graf Konrad v. 396. 398. 399. 407.
'Klage, die' 423.
Klingen, Walther v. 394. 404. 412.
Klingsor (Klingsor) 421.
Ködiz, Friedrich v. Saalfeld 422.
Kol v. Neussen 375.
Komposition: bedingte Einheit der K. mehrstrophiger Lieder 311.
Königssiegel: deutsche 328ff., englische und französische 324. 341.
Königszirkel (Reif), goldner 321f.
Konrad II., deutscher Kaiser 329. 331.
Konrad III., deutscher Kaiser 329. 333 A[19].
Konrad IV., deutscher König 331. 391. 395. 396. 403. 405.
Konrad v. Querfurt, Reichskanzler 332.
Konrad v. Wittelsbach, Erzbischof v. Mainz 320.
Konrad v. Würzburg 294. 417. 421.
Konradin von Hohenstaufen 395. 396. 428.
Konstanz, Bischof v.: Eberhard v. Waldburg (1248—1274) 406. 410; Heinrich v. Tanne (1233—1248) 391.
Kosmokratorsymbole 330. 337. 338. 341.
Kraus, Carl v. 314 A.* 425.
Kreuz in der Umschrift und auf der Krone der deutschen Königs- und Kaisersiegel 329f.
Kreuzzug von 1189 264.
krône 426f.
Kronen: oktogonale (quadratische der deutschen Könige u. Kaiser 322. ihr Bügel 323; Kronen an Ketten hangend 337f.; Kronensymbolik 330; Kronenwettstreit 325—342.
Kuchimeister, Chronist 406. 410.
Kultur, geistige neben rohen Gewalttaten 317.
kunst 282.
Kürenberger, der 253. 257. 311. 357f. 423. 424.
Kürenberges wise 255. 256 A. 359.
Kürenberglieder 359. 361.
Kyot, Gewährsmann Wolframs 351.

Lachmann, Karl 237
Landeck (Landegge), Konrad Schenk v. 394. 409—412.
Landesêre, steirisches Ministerialengeschlecht 387.
'Laurin' 422. 423.
Lehrs, K.: zehn Gebote für klassische Philologen 255.
Leben der heiligen Elisabeth 422. 426. 427.
Leiche 375. 399. 408. 414.
Leidegast von Sahsen 384.
Leopold V., Herzog v. Oesterreich 292. 304. 305. 310. 360. 367. 387.
Leopold VI., Herzog v. Oesterreich 304f. 343. 381.
Lerche 411. 416.
Liebesgrüsse 251f.
Liebespoesie, volkstümliche: altdeutsche 243. 246. 248ff.; finnische 245. 254 A. 260 A[19]. 364; italienische 245f.; der Neger, Peruaner, Malayen, Polynesier 246 und A.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liebesterminologie 365.
Liebhaberei: Minnedichtung aus L. 310. 360. 367. 391.
Liechtenstein, Ulrich v. 377. 379. 381. 382. 383. 384. 387. 389.
Liederbücher: als Quellen unserer Sammelhandschriften 269—272; L. der Spielleute s. Gedrût, Neune, Seven; L. der Dichter als chronologisch geordnete Liebesromane 309 f.
Liederhandschriften: A (Heidelberger Hs. Nr. 357) unzuverlässig in Verfassernamen 271. 273. 375, schöpft aus Ueberlieferung der Fahrenden 414; C (einstige Pariser, jetzt grosse Heidelberger Liederhs.) ordnet nach Ständen und landschaftlich 375. 381. 413; B (Weingarter Liederhs.) 427; Jenaische L. 423.
Liederzyklen 310. 312 ff., vgl. Vorträge.
liehtgemâle 400.
Lignaure, Troubadour 425 f.
Lienz, Burggraf Heinrich v. 383.
Lilien als Kronenornament 333. 334.
Limburg, Konrad Schenk v. 395 ff. 405.
λόγχη ἱερά 355.
Lokalbestimmungen 401.
Longinus-Legende 347.
Longinus-Lanze 342. 343. 346—351.
Lothar III., Kaiser 322. 329.
Ludwig IV., König v. Frankreich 339 f.
Lyrik nicht jünger als Epik 251.

Mädchenlieder, volksmässige: finnische und indische (im Prakrit) 254 A; italienische 258.
Magdeburger Weihnachtsfest 1199 302 f.
'Mai und Beaflor' 426.
Maienfest 380.
Majestätssiegel 324.
Manfred, König 257.
Marienleiche 414.
Marner, Konrad 368. 417.
Martin, Ernst 316 A.
Matthaeus v. Paris 343.
Meinloh s. Sevelingen.
Meissner, der, fahrender Spruchdichter 419.
Meistersänger 422.
'Memento mori' 409.
Merker: Verleumdungen der M. 365.
'Merlin' 355.
Meyer, Rich. M. 241.
MF. 3, 1 : 254; 6, 5 : 272. 273; 7, 19 bis 10, 24 : 255; 8, 1 : 255; 8, 33 : 257 ff.; 16, 1 ff. 8 ff. : 276 A.; 20, 1 bis 21, 4 : 311; 25, 13—26, 21. 28, 13 bis 29, 12 : 311; 30, 13—33 : 311; 32, 1 bis 35, 24 : 274; 37, 18 : 252; 39, 18 : 275; 65, 13 : 275; 67, 9 : 265; 103, 3 : 272. 275. 276 A.; 103, 35 : 272; 153, 5—154, 4 : 272; 203, 10 : 272; 211, 20 : 273. 290; 212, 37 : 292; 214, 34 : 290; 216, 37 : 285; 217, 17 : 292; 217, 34 : 292; 218, 5 : 290. — S. 250 : 273; S. 318, 1 : 273. 290.
Ministerialen von freien Herren oder von Ministerialen im 12. Jahrh. noch ohne festen Geschlechtsnamen 366.
Minne: niedere u. hohe M. 280 ff.
Minnepoesie, altdeutsche: zunächst beschränkt auf den ritterlichen Stand 252 f.; im Dienst gesellschaftlicher Unterhaltung 306; durch Walthers Beispiel auch den oberdeutschen Fahrenden erobert 417. 418.
Minor, Jakob 399—402.
Missa praesanctificatorum 355.
Mitra: dem deutschen König bei seiner Kaiserkrönung aufgesetzt 332; König Roger II. vom Papst verliehen 333 A[19]; M. des Papstes 341.
Mittelalter: Aufgaben seiner Erforschung 237 ff.
Monodische Lyrik s. Einsame L.
Monologe zusammengestellt als Rede und Antwort 360 f. 362. — M. der Epik 262. 425.
Montfort, Hugo v. 303 A. 388.
'Moringer, vom edlen' 394.
Morungen, Heinrich v. 264. 284. 307 A. 310. 370. 389. 390. 417. 426.
Müllenhoff, Karl 251.
Musik, mittelalterliche: Verhältnis der volksmässigen zur geistlichen Kunstmusik 316.
Mutter und Tochter streitend 382. 398. 407.

Nachblüte höfischer Minnepoesie an den nord- und ostdeutschen Fürstenhöfen 417.
Nachrufe s. Totenklagen
Nachtigal, Kuntz 422.
Nascien 349.
Natur: N.bilder in der Volkslyrik 249. 254 A.; N.eingang 362. 371. 374. 379. 380. 386. 392. 396. 406. 407. 411. 415; N.schilderung im Minnesang 286. 386. 396. 411. 415 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

418, von einigen Dichtern abgelehnt 390.
Naturvölker: ihre Poesie 246 ff. 251.
Neger: ihre symbolischen Botschaften 249, ihre Lyrik 246 A.
Neid anderer Frauen gegen die Liebende 365.
Neidhart v. Reuenthal 283. 378. 382. 386. 392. 398. 407. 412. 417.
Neidhartische Motive 273, vgl. Dorfpoesie, höfische; Gegensang; Parodistisch-volkstümliche Strömung; Schwäbischer Sängerkreis.
Neifen, Gottfried v. 387. 390. 391 bis 394. 395. 398. 399. 405. 406. 407. 411. 412.
Neifen, Heinrich v. 391. 395.
Neuenburg, Graf Rudolf v. (Fenis) 303 A. 370. 427.
Neune *(Niuniu, Niune)* 273. 373. 375.
Nibelungenlied 301. 311 A.* 423. 424.
Nibelungenstrophe 256 A[18]. 301. 359. 382.
Niune, Niuniu s. Neune.
Norddeutsche Spielleute halten sich auch nach Walther der Liebespoesie fern 417.
Notker Balbulus 409.
Notker Teutonicus 409.
Novalis 424.
Nürnberger Hoftag 305.

Ob man mit lügen die sêle nert (MF. 212, 37) 292.
Obernburg, der v. 420.
Objektivierung in der Volkslyrik 249.
Obszöne Gedichte 393.
Odo delle Colonne 258.
Ofterdingen, Heinrich v. 421 ff.
Onyxkelch vom Passahmahl Christi 356.
Opitz, Martin 257.
Opposition, kritische gegen den Minnesang 277 f. 370, vgl. Dorfpoesie, höfische; Gegensang; Neidhartische Motive; Parodistisch-volkstümliche Strömung; Schwäbischer Dichterkreis.
Ordo Romanus vulgatus 346.
Origenes 354.
Oesterreich: älteste volkstümliche Liebeslyrik in O. 253. 367; Sängerkreis am Hofe Friedrichs des Streitbaren 376 f. 379. 382.
Otaker v. Steiermark 381.
Otto I., deutscher König und Kaiser 323. 339.
Otto IV., Kaiser 314. 324. 331.
Otto IV., Markgraf v. Brandenburg 417 ff.
Otto V., der Lange, Markgraf v. Brandenburg 418. 419.
Otto, Pfalzgraf v. Hochburgund 411.
Ottokar, König v. Böhmen 387.
'Ovidius, Meister' 414.

Pantun der Malayen 249.
Parabel in der Volkslyrik 244. 249.
Parallelismus als Stilprinzip volkstümlicher und primitiver Liebeslyrik 249.
Parodistisch-realistische Strömung im Minnesang 301. 382. 383. 387. 392. 393. 405. 407. 412.
Parzival 300. 383. 414. 421. 427.
Pastourellen nachgebildet 393. 407.
Patricius: sein Stirnreif 323.
Paul, Hermann 280—287.
pendilia der Kronen.
Perceval 349.
Personifikation und Apostrophe 280. 284 f. 393. 396. 415. 418.
Peter v. Eboli 331.
Petrarca 370.
Peyrol, Troubadour 363.
φίλμαχον ἀθανασίας 355.
Philipp v. Schwaben, deutscher König 319. 323. 325.
Philipp August, König v. Frankreich 325. 335 A[20]. 341.
Physiologus 354.
Plattenkrone 332. 333.
Porthan 245.
Posse, Otto 327. 329. 330.
προσχομιδή 355.
Provenzalische Poesie s. Troubadourpoesie.
Psychologische Analysen 277. 369.
Publikum: seine Bedürfnisse 280; Anrede an das P. 360. 396.
puellarum cantica 254.

Quasten (*pendilia*) der Krone 329 f.
'Queste du Graal' 349.

Rambaut III., Graf v. Orange 261.
Raprechtswil, Albrecht Marschall v. 416.
Reaktion gegen den höfischen Minnesang 371 vgl. Abkehr, Gegensang.
Rätselspiel und Rätselwettstreit 421. 422.
Realismus im Minnesang 307 f. 370. 373. 392; realistische Züge der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Naturbeobachtung 401; vgl. Parodistisch-realistische Strömungen, Thüringen.
rede 314 A^{a}.
Refrain 390. 397. 407. 408. 416. 420.
Regensburg, Burggraf v. 276 A. 359 ff. 418. 427.
reguli (*reges provinciales*) 320 und A., 324. 326.
Reichsdienstmannen, staufische 318. 336. 403. 404.
Reichskanzlei, staufische 319. 326. 336.
Reichslanze 342. 346.
Reichsministerialen s. Reichsdienstmannen.
Reichspolitik, staufische 319.
Reichsspruch, zweiter Walthers v. der Vogelweide 319—342.
Reien Neidharts und seiner Schule 360. 382. 398.
Reienform der Strophe 282.
Reifkrone s. *circulus, cirkel.*
Reime: Reinheit der R. 368, unreine R. 264. 267. 268. 272. 275. 361. 389. 402; typische R. 393. 399. 408.
Reimbindung der Strophen 276. 311 A.*
Reimkünste 392. 407 f. 411; Durchreimung von Stellen und Abgesang 416.
Reinhardsbrunner Historien 422.
Reinmar v. Brennenberg 368.
Reinmar der Fiedler 373.
Reinmar v. Hagenau 253. 263—279. 307 f. 366—372. 427; seine Stilmittel 369; sein Nachruhm 368; Wirkung auf jüngere Dichter 379. 382. 386. 390. 392. 396. 411. 413 f. 415. 420; im 'Wartburgkrieg' 421.
Reinmar v. Zweter 367. 378. 417.
Reliquienmärchen 338 ff.
Responsion 276. 311 A.* 362. 408. 414.
Revokatio (Widerruf) 369. 380.
Richard Löwenherz, König v. England 332. 341.
Rietenburg, Burggraf v. 276. 362 f.
Rinach, Hesse v. 401.
Rinaldo d'Aquino 256.
Rispetti und Ritornelle 256.
'Ritter, der wahre' 348 ff.
Ritterweihe 343.
Rivalität bürgerlicher und ritterlicher Sänger 373.
Rockinger, Ludwig v. 328.
Roger II., König v. Sizilien 333 und A^{m}.
Roger v. Hoveden, Chronist 324 A.*** 342 A^{ss}.
Rom auf deutschen Kaisersiegeln 330.
Roman-Figuren, höfische 383. 387. 414; vgl. Artus-Umzug.
Romanisierende und deutsche Richtung 275 f. 368. 390.
Rosa fresca aulentissima 258.
Rost, Heinrich v. 414 f.
Rotenburg, Rudolf v. 375. 407. 413 f.
Rubin 368. 427.
Rudolf der Schreiber 374.
Rudolf v. Ems 374. 391. 396. 405. 412.
Rudolf v. Habsburg, deutscher König 410. 411.
Rugge, Heinrich v. 262. 269—278. 275. 427.
'Ruodlieb' 251. 252.

Sachliche Ordnung der mhd. Liedersammlungen 313.
Sachsendorf, Ulrich v. 377. 379 f.
Salomo, König 333. 338.
Salzburg: erzbischöflicher Hof 382. 383; Eberhard II., Erzbischof v. S. 384. 387; Philipp, Erzbischof v. S. (1247—1257) 383 f. 387; Ulrich, Bischof v. Seckau (1244—1256 und 1265—1268), Erzbischof v. Salzburg (1257—1265) 383.
Sängerinnen, gewerbsmässige 257.
Sängerkampf 421.
Saptaçatakam, das indische des Hâla 254 A.
Sax: Ulrich v. S., Abt von St. Gallen 410; Eberhard v. S., Spruchdichter 410; Heinrich v. S., Minnesänger 410.
Scene und Handlung 361. 371. 398. 407. 418.
Scharfenberg: Albrecht v. S. 384 f.; Leopold v. S. 381—385.
Scheffel, Jos. Viktor 424.
Scheffer-Boichorst 325.
Scherer 254. 255. 281. 293. 294. 300. 399. 400.
Schlegel, A. W. 423.
Schmalneck, Konrad v., Reichsministerial 403. 405.
Schmidt, Erich 265. 266 A^{1}.
Schnaderhüpfel, bayerisch-österreichische 249. 256.
Scholastik: der unglücklichen Liebe 273. 369, der Reflexion über die Liebe 277.
Schönbach, Anton 239. 390.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

S. 342 Z. 10: als 'grosse Krone' (*gran corona*) wird die Kaiserkrone, die der Papst dem deutschen König aufsetzt, bezeichnet von dem abenteuerlichen ghibellinisch gesinnten Prinzen Heinrich von Kastilien in seiner nach dem Siege Konradins bei Ponte a Valle (25. Juni 1268) verfassten Kanzone (Ernesto Monaci, Crestomazia italiana dei primi secoli, Fascicolo II, Città di Castello 1897, S. 272 V. 44). Die damals neu entflammte Hoffnung auf Wiederherstellung des staufischen Kaisertums bekundet dieser Ausdruck, mag er auch nicht mehr rein sinnlich, sondern halb oder ganz metaphorisch gemeint sein, völlig im Sinne jenes oben geschilderten Imperialismus, dem die Oberhoheit des deutschen Kaisers über alle Könige sich ideell abbildet in einem Symbol überragender Grösse.

S. 396 Z. 16 von unten lies: Apostrophen statt Apostrophe.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Register

zu den Aufsätzen über die mittelhochdeutsche Lied- und Spruchdichtung.

Fettdruck der Seitenzahl in einer Reihe von Belegen bezeichnet die Hauptstelle. — A = Anmerkung.

Aachener Lichterkrone Barbarossas Weltherrschaftssymbol 338.
Abendmahlkelch Christi 356.
Abendmahlschüssel Christi 351.
âbentmærlîn: Minnelieder als solches 367.
Abkehr von der höfischen Minnepoesie 283. 285. 286. 298 A.*
Abstrakte Begriffe anschaulich ausgedrückt 400.
Adler auf dem Szepter deutscher Königssiegel 334.
Adoration des Abendmahlkelchs und der heiligen Lanze Christi 356.
Aftergelehrsamkeit 378. 407. 414.
Aller werdekeit ein füegerinne (Walth. 46, 32) 280.
Alliteration 408. 411.
Altheimische deutsche Lyrik 276.
Altstetten, Konrad v. 402. 410.
Ammonitergötze: seine riesige Krone 337.
Amûr 414.
Anapher 393. 396. 411.
Andechs-Meran, Berthold von 305.
Annominatio 362. 408. 411.
Anonymus des ältesten Spervogeltons 311.
Anrede (an die Hörer, an die Geliebte) 360. 370f. 386. 392. 396. 415, vgl. Personifikation.
Anreimung des Abgesangs 419.
Anstandslehre, höfische 368.
Antike Sage: Anspielungen auf sie 284 A.
Antithesen 369. 418.
Apollinaris v. Hierapolis 355.
Apostrophen s. Personifikation.
Aquileja: Hof der Patriarchen von A. 305. 382.
Aquitanien, Herzogtum u. Königreich 324.
Arbeitslieder 246 A.
arme künege 320. 325. 335.
Artus-Umzug 377. 379. 383. 387, vgl. Romanfiguren, Venus-Umzug.
Aethelstan, König von England 339. 342.
Auboin de Sezane, Troubadour 366.
Auftakt 276.
Augheim, Brunwart v. 394.
Augustinus 347.

Bajaderenlieder, indische 254 A.
Balladen: 407; 'von zwei Gespielen' 382.
Barbarei des Mittelalters 317.
Bayerisch-österreichischer Stammescharakter im Minnesang 268; bayerisch-österreich. Gemeinschaft in den Anfängen des ritterlichen Minnesangs 359f.
Beatrix, Gräfin v. Dia, provenzalische Dichterin 261.
Becker, Reinhold 256 A. 263—279. 368. 372.
Bernays, Jacob 318 A.**
Bernhard, Herzog v. Sachsen 320.
Berthold, Herzog v. Zähringen 320.
Bildungszustand eines Zeitalters nicht nach einzelnen Vorgängen zu werten 317.
Billets, poetische der Liebenden 361.
Biographische Ausdeutung der mhd. Lyrik 288f. 309.
'**Biterolf**'. Gedicht 423.
Biterolf, Sänger im 'Wartburgkrieg' 421.
Bodensee 411.
Bonifaz VIII. 341.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bonus miles 347.
Boppe 378.
Borchardt, Rudolf 289 A.
Botengespräch 371.
Botenlauben, Otto v. 367. 391. 427.
Botenlieder 361.
Brauneck (Brünecke), Konrad v. s. Hohenlohe-Brauneck.
Bresslau, Harry 328 u. A[10. 11]. 340f.
Bruno, Erzbischof v. Köln, Bruder Kaiser Otto I. 339f.
Bügelkrone 330. 331.
Burchard, kaiserlicher Kaplan und Notar 320 A.
Bûwenburg, der v. 399. 416.
Byzantinische Messe 343. 355.
Byzanz (Konstantinopel) 324. 338. 341 und A[36]. 349. 351. 353.

Carmina Burana 278. 316 u. A. 375.
Cartellieri, Alex. 324 A. 335 A.
Chanson von der Reise Karls d. Gr. nach dem Morgenlande 338f. 350f.
Chorische Volkspoesie 248.
Chorisches Tanzlied aus Neidharts Reien erschlossen 360.
Chorlieder von Mädchen u. Jünglingen wechselnd gesungen 247 A. 250.
Chosrau II. Parwēs 337. 356.
Chronologie lyrischer Gedichte nur aus ihrer künstlerischen Entwicklung erschliessbar 289. 291.
Christus der wahre Weltkaiser 337.
Chrysostomos, Joh. 355.
circulus 321. 336.
cirkel 320. 335.
Climschor s. Klingsor.
Cluniazenser: ihre Reformbewegung 409.
Constantin, Kaiser: sein Schwert 342, seine Lanze 342f. 346.
Constanze, Kaiserin, Gemahlin Heinrichs VI. 333.
corona: verschieden vom *circulus* 339f.; *corona trifaria* 341.

Daktylen 379. 416.
Damen, Hermann 419. 421. 423.
Dassel, Rainald v. 330.
Davanzati, Chiaro v. 360 A.
der valschen nit 370.
Dichterinnen: provenzalische 261, indische 254 A., finnische 245.
Dieterich, J. R. 325. 326ff. 331. 335.
Dietmar s. Eist.
Dietrich IV., Markgraf v. Meissen 310. 314f. 417.
Dietrich v. Apolda 421.
Dietrich v. Bern 422.
Dir hât enboten frowe MF. 214, 34: 2.0.
Diz wæren wünnecliche tage MF. 217, 14: 292.
Dorfpoesie, höfische 378. 381. 407. 415, von Walther verwünscht 361. 384. 394.
Dramatischer Charakter und Zwiegesang der Volkslyrik 245.
Dreistrophigkeit im südwestdeutschen Minnesang beliebt 396f. 406. 416.
Du Bois-Reymond, Emil 318 A.*
ducalis pileus 321.

Ebran, Herr, Ministerial 384.
Ecclesia in Kreuzigungsbildern 347.
Eigenname statt Pronomens 1. Person 250.
Eilhart v. Rberge 262.
ein deiktisch 345f. u. A.
Einsame (monodische) Lyrik 360f. 370.
Einstrophigkeit 272. 375.
Eist, Dietmar v. 274f. 278. 300. 368.
Ekkehard I. v. St. Gallen 409.
Ekkehard IV. v. St. Gallen 409.
Enjambement 390.
enunt-her 402.
Epitheta 377. 382. 396. 400. 414.
Epos fehlt kulturlosen Menschen 247.
êrbære (êbære) lies *vribære* 298.
Erlebtes im Minnesang 309f. 360.

Fahrende s. Spielleute.
Falkenberg, Rapot v. 384.
Falkenlied des Kürenbergers 258ff.
Feld und Saat gepriesen 401.
Fenis s. Neuenburg.
Fingiertes im Minnesang 262. 281.
Finnische Volkslyrik 245. 254. 260 A[15].
'Fischerkönig, der' 352.
'Fläming' 384.
Folquet v. Marseille, Troubadour 363.
Frauen als Dichterinnen 245. 254 u. A. (Arbeitslieder beim Mahlen 245); provenzalische dichtende Damen 261.
Frauenlieder: italienische 258; einstrophige Frauenmonologe 252. 255. 262. 364; mehrstrophige Monologe im mhd. Minnesang 262. 292. 371. 425.
Frauenlob (Heinrich v. Meissen) 419.
Friedrich I. Barbarossa 322. 331. 332.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Friedrich II., Kaiser 257. 331. 343. 345. 346. 348. 391. 395.
Friedrich der Streitbare, Herzog v. Oesterreich 376. 377. 384; Dichterkreis an seinem Hofe 379. 380. 405.
Friedrich von Hohenstaufen, Herzog v. Schwaben († 1191), Sohn Barbarossas u. der Beatrix v. Burgund 404.
frônebote 286.
Füetrer, Ulrich 385.

Galaad 349f.
Galanterie, Begriff der 360.
Gaspary, Adolf 257f. 260 A[15].
Gebärde und natürliches Liebeslied 244.
Gedrût 373, vgl. Spielmannsnamen.
Gegensang, der 383. 405, vgl. Dorfpoesie, Neidhart, Parodistisch-realistische Strömung.
Gehänge der Kronen s. *pendilia*.
Geib, Eduard 328ff.
Gelegenheitsdichtung 244. 252 A[10]. 235.
Geographische Angaben 407. 411. 413. 414.
Gerland, Georg 244 A[3]. 248 A[5].
Gesellschaftspoesie 300. 305f. 367. 408. 411. 412. 415.
Gesprächsgedichte, erzählende bei Neifen 393, Stamheim 397.
Gliers, der v. 401.
Gnomische Lyrik s. Spielleute.
Goldener 419.
Goeli 398.
Gönner (Mäzene) der Fahrenden 360. 404f., des Minnesangs 405. 417f.
Görz: Meinhard Graf v. G. u. der Hof von Görz 382. 383. 387.
Goethe 297. 424.
Götterkronen als Königskronen 337f.
Gottfried v. Strassburg 267. 277. 285. 366. 368. 369f. 405.
Gottsched 422.
Götzenbilderkronen, mehrstokkige in Asien u. Afrika 337.
Gral bald Kelch, bald Schüssel 356.
Gralsage 344—356.
'Grand St. Graal' 349.
Gregor IX. 343. 346.
Grimm, Jacob 237. 250. 251 A. 321. 423.
Grimm, Wilh. 237.
Grimme, Fritz 239ff.
Grösse und Höhe der Herrschaftsabzeichen 337. 339. 341. 428.
grottasöngr 245.
Guarrazar: westgotischer Kronenschatz 338.
Guiraut v. Borneill, Troubadour 425f.
Gutenburg, Ulrich v. 303 A.

Haarband, Haarreif 426f.
habedanc 286. 414.
Hagen, Friedr. Heinr. v. der 240 423.
Hagenouwe, diu nahtegal von 265ff. 366.
Hampe, Karl 325. 426.
Hardegge, Heinrich v. 410.
Hartmann v. Aue: Lyrik 273. 285. 288—292; armer Heinrich 293—298.
Häufung 411.
Hausen, Friedr. v. 276. 277. 307. 367f. 370. 396. 418.
Heinrich VI., Kaiser 331. 332. 333. 342. 427.
Heinrich (VII.), deutscher König, Sohn Friedrichs II. 331 u. A. 391. 395. 403. 405, vgl. Schwäbischer Sängerkreis.
Heinrich v. Kastilien 428.
Heinrich III. und Heinrich IV., Herzöge v. Breslau 418.
Heinrich III., Markgraf v. Meissen 417. 418.
Heinrich von der Mauer 383.
Heinrich v. Melk 252.
Helena, Herzogin v. Oesterreich, Gemahlin Leopolds V. 367.
Hendiadys: zweigliedriger sinnlicher Ausdruck der naiven Sprache für Abstrakta 400.
Hêr keiser, sit ir willekomen (Walth. 11, 30) 314f.
Herders 'Volkslieder' 244 A[3].
Heriger 311.
Herrscherabzeichen durch Grösse, Höhe und Verzierung Weltmachtsymbole 337. 341.
Herrscherlanze: der Kirche 347, Christi 348.
herzeliebe, diu 280f.
Herzeliebez frowelîn (Walth. 49, 25) 281.
Hildebrand, Rudolf 426f.
Himelberg, Zachaeus v. 383.
Hofdichter 310. 367. 413f.
Hoffmann, E. T. A. 424.
Hohenfels, Burkart v. 391. 395. 399. 407.
Hohenlohe, Gottfried v. 390. 395. 405.
Hohenlohe-Brauneck, Konrad v. 391. 405.
Honorius Augustodunensis 323.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Horheim, Bernger v. 370.
Hugo, König v. Frankreich 342.
Hugo, König v. Konstantinopel in der 'Reise Karls nach dem Morgenlande' 338f.
Hurch, J. 357f.

Ich zôch mir einen valken (MF. 8, 33): 257ff.
Idealismus, höfisch-ritterlicher Walthers 387.
Ignatius 355.
Imperialismus, staufischer 326. 330. 332. 428.
Improvisationen s. Stegreifdichtung.
Indische Volkslieder im Prakrit 249. 254 A.
Innocenz III. 314.
Ir sult sprechen willekomen (Walth. 53, 29): 308.
Italienische Minnelyrik 257f.; italienisches Sonett vom entflohenen Sperber 258; italienische Einflüsse? 257. 382; Italienfahrt 395.

Jerusalem 348. 356.
Johann, König v. England 324 A.***
Johann v. Gelnhausen 238.
Johannsdorf, Albrecht v. 276. 427.
Joseph v. Arimathia 349f.

Kaiserbrakteaten und Kaiserdenare, staufische 331.
Kaiserportraits auf Münzen u. in Miniaturhss. 331ff.
Kaisersiegel, deutsche 324.
Kap-herr, Hans v. 336.
Karfreitagsliturgie 343. 353.
Karl d. Gr.: 408; seine (vermeintliche) Krone 323. 331. 358f.; sein Schwert u. seine Lanze 342.
Keller, Gottfried 279.
Kindergesang 248.
Kirchberg, Graf Konrad v. 396. 398. 399. 407.
'Klage, die' 423.
Klingen, Walther v. 394. 404. 412.
Klingsor (Klingsor) 421.
Kôdiz, Friedrich v. Saalfeld 422.
Kol v. Neussen 375.
Komposition: bedingte Einheit der K. mehrstrophiger Lieder 311.
Königssiegel: deutsche 328ff., englische und französische 324. 341.
Königszirkel (Reif), goldner 321f.
Konrad II., deutscher Kaiser 329. 331.
Konrad III., deutscher Kaiser 329. 333 A[19].
Konrad IV., deutscher König 331. 391. 395. 396. 403. 405.
Konrad v. Querfurt, Reichskanzler 332.
Konrad v. Wittelsbach, Erzbischof v. Mainz 320.
Konrad v. Würzburg 294. 417. 421.
Konradin von Hohenstaufen 395. 396. 428.
Konstanz, Bischof v.: Eberhard v. Waldburg (1248—1274) 406. 410; Heinrich v. Tanne (1233—1248) 391.
Kosmokratorsymbole 330. 337. 338. 341.
Kraus, Carl v. 314 A.* 425.
Kreuz in der Umschrift und auf der Krone der deutschen Königs- und Kaisersiegel 329f.
Kreuzzug von 1189 264.
krône 426f.
Kronen: oktogonale (quadratische) der deutschen Könige u. Kaiser 322, ihr Bügel 323; Kronen an Ketten hangend 337f.; Kronensymbolik 330; Kronenwettstreit 325—342.
Kuchimeister, Chronist 406. 410.
Kultur, geistige neben rohen Gewalttaten 317.
kunst 282.
Kürenberger, der 253. 257. 311. 357f. 423. 424.
Kürenberges wise 255. 256 A. 359.
Kürenberglieder 359. 361.
Kyot, Gewährsmann Wolframs 351.

Lachmann, Karl 237
Landeck (Landegge), Konrad Schenk v. 394. **409—412.**
Landesêre, steirisches Ministerialengeschlecht 387.
'Laurin' 422. 423.
Lehrs, K.: zehn Gebote für klassische Philologen 255.
Leben der heiligen Elisabeth 422. 426. 427.
Leiche 375. 399. 408. 414.
Leidegast von Sahsen 384.
Leopold V., Herzog v. Oesterreich 292. 304. 305. 310. 360. 367. 387.
Leopold VI., Herzog v. Oesterreich 304f. 343. 381.
Lerche 411. 416.
Liebesgrüsse 251f.
Liebespoesie, volkstümliche: altdeutsche 243. 246. 248ff.; finnische 245. 254 A. 260 A[19]. 364; italienische 245f.; der Neger, Peruaner, Malayen, Polynesier 246 und A.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Liebesterminologie 365.
Liebhaberei: Minnedichtung aus L. 310. 360. 367. 391.
Liechtenstein, Ulrich v. 377. 379. 381. 382. 383. 384. 387. 389.
Liederbücher: als Quellen unserer Sammelhandschriften 269—272; L. der Spielleute s. Gedrût, Neune, Seven; L. der Dichter als chronologisch geordnete Liebesromane 309 f.
Liederhandschriften: A (Heidelberger Hs. Nr. 357) unzuverlässig in Verfassernamen 271. 273. 375, schöpft aus Ueberlieferung der Fahrenden 414; C (einstige Pariser, jetzt grosse Heidelberger Liederhs.) ordnet nach Ständen und landschaftlich 375. 381. 413; B (Weingarter Liederhs.) 427; Jenaische L. 423.
Liederzyklen 310. 312 ff., vgl. Vorträge.
liehtgemâle 400.
Lignaure, Troubadour 425 f.
Lienz, Burggraf Heinrich v. 383.
Lilien als Kronenornament 333. 334.
Limburg, Konrad Schenk v. 395 ff. 405.
λόγχη ἱερά 355.
Lokalbestimmungen 401.
Longinus-Legende 347.
Longinus-Lanze 342. 343. 346—351.
Lothar III., Kaiser 322. 329.
Ludwig IV., König v. Frankreich 339 f.
Lyrik nicht jünger als Epik 251.

Mädchenlieder, volksmässige: finnische und indische (im Prakrit) 254 A; italienische 258.
Magdeburger Weihnachtsfest 1199 302 f.
'**Mai und Beaflor**' 426.
Maienfest 380.
Majestätssiegel 324.
Manfred, König 257.
Marienleiche 414.
Marner, Konrad 368. 417.
Martin, Ernst 316 A.
Matthaeus v. Paris 343.
Meinloh s. Sevelingen.
Meissner, der, fahrender Spruchdichter 419.
Meistersänger 422.
'*Memento mori*' 409.
Merker: Verleumdungen der M. 365.
'**Merlin**' 385.
Meyer, Rich. M. 241.
MF. 3, 1 : 254; 6, 5 : 272. 273; 7, 19 bis 10, 24 : 255; 8, 1 : 255; 8, 33 : 257 ff.; 16, 1 ff. 8 ff. : 276 A.; 20, 1 bis 21, 4 : 311; 25, 13—26, 21. 28, 13 bis 29, 12 : 311; 30, 13—33 : 311; 32, 1 bis 35, 24 : 274; 37, 18 : 252; 39, 18 : 275; 65, 13 : 275; 67, 9 : 265; 103, 3 : 272. 275. 276 A.; 103, 35 : 272; 153, 5 — 154, 4 : 272; 203, 10 : 272; 211, 20 : 273. 290; 212, 37 : 292; 214, 34 : 290; 216, 37 : 285; 217, 17 : 292; 217, 34 : 292; 218, 5 : 290. — S. 250 : 273; S. 318, 1 : 273. 290.
Ministerialen von freien Herren oder von Ministerialen im 12. Jahrh. noch ohne festen Geschlechtsnamen 366.
Minne: niedere u. hohe M. 280 ff.
Minnepoesie, altdeutsche: zunächst beschränkt auf den ritterlichen Stand 252 f.; im Dienst gesellschaftlicher Unterhaltung 306; durch Walthers Beispiel auch den oberdeutschen Fahrenden erobert 417. 418.
Minor, Jakob 399—402.
Missa praesanctificatorum 355.
Mitra: dem deutschen König bei seiner Kaiserkrönung aufgesetzt 332; König Roger II. vom Papst verliehen 333 A[19]; M. des Papstes 341.
Mittelalter: Aufgaben seiner Erforschung 237 ff.
Monodische Lyrik s. **Einsame L.**
Monologe zusammengestellt als Rede und Antwort 360 f. 362. — M. der Epik 262. 425.
Montfort, Hugo v. 303 A. 388.
'**Moringer**, vom edlen' 394.
Morungen, Heinrich v. 264. 284. 307 A. 310. 370. 389. 390. 417. 426.
Müllenhoff, Karl 251.
Musik, mittelalterliche: Verhältnis der volksmässigen zur geistlichen Kunstmusik 316.
Mutter und Tochter streitend 382. 398. 407.

Nachblüte höfischer Minnepoesie an den nord- und ostdeutschen Fürstenhöfen 417.
Nachrufe s. Totenklagen
Nachtigal, Kuntz 422.
Nascien 349.
Natur: N.bilder in der Volkslyrik 249. 254 A.; N.eingang 362. 371. 374. 379. 380. 386. 392. 396. 406. 407. 411. 415; N.schilderung im Minnesang 286. 386. 396. 411. 415 f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

418, von einigen Dichtern abgelehnt 390.
Naturvölker: ihre Poesie 246 ff. 251.
Neger: ihre symbolischen Botschaften 249, ihre Lyrik 246 A.
Neid anderer Frauen gegen die Liebende 365.
Neidhart v. Reuenthal 283. 378. 382. 386. 392. 398. 407. 412. 417.
Neidhartische Motive 273, vgl. Dorfpoesie, höfische; Gegensang; Parodistisch-volkstümliche Strömung; Schwäbischer Sängerkreis.
Neifen, Gottfried v. 387. 390. 391 bis 394. 395. 398. 399. 405. 406. 407. 411. 412.
Neifen, Heinrich v. 391. 395.
Neuenburg, Graf Rudolf v. (Fenis) 303 A. 370. 427.
Neune *(Niuniu, Niune)* 273. 373. 375.
Nibelungenlied 301. 311 A.* 423. 424.
Nibelungenstrophe 256 A[18]. 301. 359. 382.
Niune, Niuniu s. Neune.
Norddeutsche Spielleute halten sich auch nach Walther der Liebespoesie fern 417.
Notker Balbulus 409.
Notker Teutonicus 409.
Novalis 424.
Nürnberger Hoftag 305.

Ob man mit lügen die sêle nert (MF. 212, 37) 292.
Obernburg, der v. 420.
Objektivierung in der Volkslyrik 249.
Obszöne Gedichte 393.
Odo delle Colonne 258.
Ofterdingen, Heinrich v. 421 ff.
Onyxkelch vom Passahmahl Christi 356.
Opitz, Martin 257.
Opposition, kritische gegen den Minnesang 277 f. 370, vgl. Dorfpoesie, höfische; Gegensang; Neidhartische Motive; Parodistisch-volkstümliche Strömung; Schwäbischer Dichterkreis.
Ordo Romanus vulgatus 346.
Origenes 354.
Oesterreich: älteste volkstümliche Liebeslyrik in O. 253. 367; Sängerkreis am Hofe Friedrichs des Streitbaren 376 f. 379. 382.
Otaker v. Steiermark 381.
Otto I., deutscher König und Kaiser 323. 339.
Otto IV., Kaiser 314. 324. 331.
Otto IV., Markgraf v. Brandenburg 417 ff.
Otto V., der Lange, Markgraf v. Brandenburg 418. 419.
Otto, Pfalzgraf v. Hochburgund 411.
Ottokar, König v. Böhmen 387.
'Ovidius, Meister' 414.

Pantun der Malayen 249.
Parabel in der Volkslyrik 244. 249.
Parallelismus als Stilprinzip volkstümlicher und primitiver Liebeslyrik 249.
Parodistisch-realistische Strömung im Minnesang 301. 382. 383. 387. 392. 393. 405. 407. 412.
Parzival 300. 383. 414. 421. 427.
Pastourellen nachgebildet 393. 407.
Patricius: sein Stirnreif 323.
Paul, Hermann 280—287.
pendilia der Kronen.
Perceval 349.
Personifikation und Apostrophe 280. 284 f. 393. 396. 415. 418.
Peter v. Eboli 331.
Petrarca 370.
Peyrol, Troubadour 363.
φάρμακον ἀθανασίας 355.
Philipp v. Schwaben, deutscher König 319. 323. 325.
Philipp August, König v. Frankreich 325. 335 A[20]. 341.
Physiologus 354.
Plattenkrone 332. 333.
Porthan 245.
Posse, Otto 327. 329. 330.
προσκομιδή 355.
Provenzalische Poesie s. Troubadourpoesie.
Psychologische Analysen 277. 369.
Publikum: seine Bedürfnisse 280; Anrede an das P. 360. 396.
puellarum cantica 254.

Quasten (*pendilia*) der Krone 329 f.
'Queste du Graal' 349.

Rambaut III., Graf v. Orange 261.
Raprechtswil, Albrecht Marschall v. 416.
Reaktion gegen den höfischen Minnesang 371 vgl. Abkehr, Gegensang.
Rätselspiel und Rätselwettstreit 421. 422.
Realismus im Minnesang 307 f. 370. 373. 392; realistische Züge der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Naturbeobachtung 401; vgl. Parodistisch-realistische Strömungen, Thüringen.
rede 314 A[a].
Refrain 390. 397. 407. 408. 416. 420.
Regensburg, Burggraf v. 276 A. 359 ff. 418. 427.
reguli (*reges provinciales*) 320 und A., 324. 326.
Reichsdienstmannen, staufische 318. 336. 403. 404.
Reichskanzlei, staufische 319. 326. 336.
Reichslanze 342. 346.
Reichsministerialen s. Reichsdienstmannen.
Reichspolitik, staufische 319.
Reichsspruch, zweiter Walthers v. der Vogelweide 319—342.
Reien Neidharts und seiner Schule 360. 382. 398.
Reienform der Strophe 282.
Reifkrone s. *circulus*, *cirkel*.
Reime: Reinheit der R. 368, unreine R. 264. 267. 268. 272. 275. 361. 389. 402; typische R. 393. 399. 408.
Reimbindung der Strophen 276. 311 A.*
Reimkünste 392. 407 f. 411; Durchreimung von Stellen und Abgesang 416.
Reinhardsbrunner Historien 422.
Reinmar v. Brennenberg 368.
Reinmar der Fiedler 373.
Reinmar v. Hagenau 253. **263—279.** 307 f. **366—372.** 427; seine Stilmittel 369; sein Nachruhm 368; Wirkung auf jüngere Dichter 379. 382. 386. 390. 392. 396. 411. 413 f. 415. 420; im 'Wartburgkrieg' 421.
Reinmar v. Zweter 367. 378. 417.
Reliquienmärchen 338 ff.
Responsion 276. 311 A.* 362. 408. 414.
Revokatio (Widerruf) 369. 380.
Richard Löwenherz, König v. England 332. 341.
Rietenburg, Burggraf v. 276. **362** f.
Rinach, Hesse v. 401.
Rinaldo d'Aquino 256.
Rispetti und Ritornelle 256.
'Ritter, der wahre' 348 ff.
Ritterweihe 343.
Rivalität bürgerlicher und ritterlicher Sänger 373.
Rockinger, Ludwig v. 328.
Roger II., König v. Sizilien 333 und A[ll].
Roger v. Hoveden, Chronist 324 A.*** 342 A[ss].
Rom auf deutschen Kaisersiegeln 330.
Roman-Figuren, höfische 383. 387. 414; vgl. Artus-Umzug.
Romanisierende und deutsche Richtung 275 f. 368. 390.
Rosa fresca aulentissima 258.
Rost, Heinrich v. 414 f.
Rotenburg, Rudolf v. 375. 407. **413** f.
Rubin 368. 427.
Rudolf der Schreiber 374.
Rudolf v. Ems 374. 391. 396. 405. 412.
Rudolf v. Habsburg, deutscher König 410. 411.
Rugge, Heinrich v. 262. **269—273.** 275. 427.
'Ruodlieb' 251. 252.

Sachliche Ordnung der mhd. Liedersammlungen 313.
Sachsendorf, Ulrich v. 377. **379** f.
Salomo, König 333. 338.
Salzburg: erzbischöflicher Hof 382. 383; Eberhard II., Erzbischof v. S. 384. 387; Philipp, Erzbischof v. S. (1247—1257) 383 f. 387; Ulrich, Bischof v. Seckau (1244—1256 und 1265—1268), Erzbischof v. Salzburg (1257—1265) 383.
Sängerinnen, gewerbsmässige 257.
Sängerkampf 421.
Saptaçatakam, das indische des Hâla 254 A.
Sax: Ulrich v. S., Abt von St. Gallen 410; Eberhard v. S., Spruchdichter 410; Heinrich v. S., Minnesänger 410.
Scene und Handlung 361. 371. 398. 407. 418.
Scharfenberg: Albrecht v. S. 384 f.; Leopold v. S. **381—385.**
Scheffel, Jos. Viktor 424.
Scheffer-Boichorst 325.
Scherer 254. 255. 281. 293. 294. 300. 399. 400.
Schlegel, A. W. 423.
Schmalneck, Konrad v., Reichsministerial 403. 405.
Schmidt, Erich 265. 266 A[1].
Schnaderhüpfel, bayerisch-österreichische 249. 256.
Scholastik: der unglücklichen Liebe 273. 369, der Reflexion über die Liebe 277.
Schönbach, Anton 239. 390.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schreiber, der tugendhafte 421.
Schröder, Edward 239.
Schulte, Aloys 326. 389.
Schwäbischer Sängerkreis: 387; am Hofe König Heinrichs (VII.) 391. 395. 398; im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts 411.
Schwangau, Hildbold v. 399. 427.
Seifried de Ardemont 385.
Seine (Fluss in Frankreich) 411.
seneliche swære 365.
Senkung unterdrückt 268. 364.
Sevelingen, Meinloh v. 275. **364f.** 427.
Seven, Leutold v. 273. 276. 373. 427.
Siegelabbildungen 327f.
Simrock, Karl 423.
'Singekunst' der Meistersänger 422.
Singenberg, Ulrich v. 410. 411.
'Singschule' 422.
Sinnbilder in der Liebeslyrik und in Mitteilungen der Naturvölker 249 und A⁷.
Sizilianische Minnelyrik 258.
Skythen: symbolische Botschaft ihrer Könige 249
Sô wé dir, sumerwunne (MF. 37, 18) 252.
Söldner: Speer des S.s 343. **344—356.**
Spangenberg, Wolfhart 424.
Spervogel 311, 'der junge Sp.' 382.
Spielleute: ihre Gnomik 284. 310. 315f. 265; Gegensatz ihrer Lyrik zur höfisch-ritterlichen 252. 285. 373. 417; Fahrende ritterlichen Standes 373. 413f.; oberdeutsche unadlige Fahrende als Dichter höfischer Minnelieder, norddeutsche als politische Dichter 417. — Einfluss auf Walther u. Wolfram 315.
Spielmannsnamen in der Ueberlieferung unserer Liederhandschriften 382, vgl. Gedrût, Neune, Seven, Verfassernamen.
spilwip 257.
Spruchpoesie und Minnesang zuerst von Walther vereinigt 378. 417.
Stadeck, Rudolf v. 382. **386ff.** 390.
Stamheim, v. 395. 398.
Standesgegensatz unter den mhd. Lyrikern 373. 417.
St. Denis 338f. 350.
Stegreifdichtung: erotische 244. 245. 247; altgermanische 247 A. 251.
Steiermark-Kärnten: Minnesang 377. 382ff. 387ff. 389f. 420.
Steinach, Bligger v. 370.
Steinmar 304. 412. 417.
St. Gallen: geschichtlicher Rückblick auf sein Geistesleben seit dem frühen Mittelalter 409f.; Mittelpunkt des im Thurgau blühenden Minnesangs 410. — Abt Berchtold v. Falkenstein dichtet Tagelieder 406. 410; Abt Wilhelm 411.
Stilmittel, rhetorische gehäuft 393. 396. 408. 411.
Stimmungslyrik 368.
Strauss, Johann 408.
Strnadt, Julius 357f.
Strophenentlehnung 273.
Strophenverbindung 276.
Strophenverkettung, formale 393.
Subjektives Element der Volkslyrik 249.
Suchenwirt, Peter 387.
Suneck, Konrad v. 382. **389f.**
Swaz hie gât umbe (Carm. Bur. Nr. 129a. 250.
Swelch vrouwe sendet lieben man (MF. 211, 20) 290.
Swen, König v. Dänemark 322.
Symbolik s. Sinnbilder.
Synagoge in Kreuzigungsbildern 347.
Synalöphe 278.

Tabulatur, Strassburger 422.
Tagelied 383. 406.
Taler, der 395. 399.
Tankred, Graf v. Lecce, König von Sizilien 333f.
Tanne-Waldburg, Eberhard Truchsess v. 403. 404.
Tannhäuser 378. 383. 384. 407. 412. 424.
Tanz: Maientanz 398, Erntetanz 407, Tanzbild 379. 407.
Tanzleiche 401. 407.
Tanzlied: volkstümliches T. 370. 371. 415; vgl. Chorisches Tanzlied; höfisches T. 379, T. der Hofgesellschaft 392. 413.
Tertullian 355.
Teschler, Meister Heinrich 416.
Tetingen, Heinrich v. 412.
Theorie der Minnekunst 365. 412. 413.
Thiofried v. Echternach 348.
Thron (mit Lehne oder lehnenlos) auf Königssiegeln und Miniaturen 332ff.
Thronsiegel 328.
Thurgau: Minnesang 410f.
Thüringen: realistischer Minnesang in Th. 307, Hofleben 305.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tiara des Papstes durch zweiten und dritten Reifen imperialistisch gestaltet 341.
tiutschiu büechel 384.
Töche, Theodor 332 A.
Toggenburg, Graf Kraft II. v. 410. 412.
Toischer, Wendelin 293 ff.
Totenklagen (Nachrufe) 282. 292. 371. 387. 405.
Tradition, literarische 289.
Traumglück 396.
Trimberg, Hugo v. 267. 391. 410.
'Trost in Verzweiflung' 293.
Tröstelein, Dichter 377.
Troubadourpoesie: in Italien 257 f.; T. der Provence 261; T. nachgebildet im Minnesang 253. 367 f. 407; vgl. Auboin de Sezane, Folquet, Guiraut, Lignaure, Peyrol.
troutliet 252.
Türheim, Ulrich v. 391. 392. 405.
Türlin, Heinrich v. dem 267. 368.
Tutilo v. St. Gallen 409.

Ulrich, Herzog v. Kärnten 383.
Ulrich v. Seckau s. Salzburg.
Unglückliche Liebe als poetisches Motiv 362. 367.
Unterhaltung gesellige durch Minnesang 256.
Urkunden: ihr bedingter Wert für die Biographie der Minnesänger 240 f. 302 A.

Vagantenlyrik 278, vgl. Carmina Burana.
Veldeke, Heinrich v. 264. 275. 276. 300. 360. 427; 'Eneide'-Hs. 387.
Venus-Umzug 383.
Verfassernamen, falsche 255. 272 f. 422, vgl. Gedrût, Neune, Seven, Spielmannsnamen.
Vergleiche, eigenartige: Abendrot, Baum ohne Rinde 414, edelsteinbesetzte Schilde 400. 406, Knabe, der Vogelnest gefunden 415.
Verhältnis der Geschlechter und dessen Wandlung 261.
Verschwiegenheit Gebot des Minnedienstes 365.
Versteckname der Geliebten 412.
Versteckspiel der Kinder und volkstümlicher Liebeslieder 249.
'**Virginal**' 427.
Vogel auf der Krone Tankreds 334.
Vogelsang in Minneliedern geschildert 411, vgl. Natur, Realismus.
Vöglein, entflohenes 260 A[15].
Vogt, Friedrich 427.
Voigt, Valentin 422.
Vokalspiel 374.
Volksepos (Heldensage) 301. 385. 422. 423.
Volkslied, Meistersingerisches 423.
Volksliedhafte Elemente bei Wildonie, Neifen 393, Limburg 396, Winterstetten 407.
Volkslyrik, altdeutsche: ihr Einfluß auf Walther 284; V. der Lappen, Serben 248. 249; vgl. Liebespoesie.
Voltz, Hans 422.
Vorträge: mehrerer miteinander verbundener Spielleute 311 f.; Walthers siebenstrophiger Vortrag des 2. Ottentons 312; seine ältesten Minnelieder als Vortrag 312 f.; zweiter Liederzyklus Walthers 313; sein dritter Liederzyklus 313; elfstrophiges Scheltlied des Wiener Hoftons (neunstrophiges Wiener Abschiedslied) 305. 312.
vriebære: lies *vribære* 295.

Wackernagel, Wilh. 293. 298.
Wagenseil, 424.
Wagner, Richard 424.
Waise, der in der deutschen Kaiserkrone 320.
Waitz, Theodor 244 A[3]. 246 A[4]. 249 A[7].
Walther v. d. Vogelweide: Verhältnis zu Reinmar 281—85. 308. 370. 371. 425 f. (Parodie 282 f. 301); Nachruf auf ihn 282. 426; Papstsprüche 314; sein Zeugnis für Markgraf Dietrichs Treue 314 f.; Wanderschaft und fester Wohnsitz 305; Wirkung auf jüngere Sänger 373. 374. 375. 377 f. 380. 382. 383. 386. 387. 390. 392. 396. 399. 400. 409. 410. 413. 414. 415. 417. 418. 420; W. im 'Wartburgkrieg' 421. — Walth. 8, 28: 304 f. **319—342**; 11, 30: 314 f.; 12, 6. 28: 286. 305; 15, 18: 346; 18, 29. 19, 5: 302; 20, 4: 302 f.; 20, 31: 305; 21, 31: 305; 25, 26: 305; 28, 4 ff.: 286; 31, 33. 32, 7. 34, 34: 305; 49, 12: 285. 308; 56, 29: 308; 64, 31: 301; 70, 22: 286. 407; 84, 1: 305; 84, 14: 302. 305; 124, 1: 301. **343. 345** f.
Waltram von Gresten 382
Wartburgkrieg, Gedicht vom 419. 421 ff.
Wé war umbe trüren wir (MF. 8, 318). 290.
'**Wechsel**: mit monologischem Cha-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rakter 370 f.; Entstehung 262; parodiert 407.
Weihnachtsfest zu Bergatreut 404.
Weinhold, Karl 388. 390. 426.
Welf VI, 'der milde Welf' 404; von Walther und Tannhäuser gepriesen 405.
Weltentsühner: der letzte Kaiser 348.
Weltmachtsstreben der mittelalterlichen Könige Frankreichs 339, Englands 341.
Weltrichter Christus 348.
Wenzel II., König von Böhmen 418.
Werbenwag, Hugo von 399.
Wesensunterschied lyrischer und epischer Dichtung 248.
Westdeutsche Dichter werden in Oesterreich heimisch 366 f. 376.
Westgotische Königskronen 337 f.
Wettstreit der Herrscher-Insignien 337—342.
Wiederholung gleicher Wortstämme bei den schwäbischen und alemanischen Sängern beliebt 393. 396. 412.
Wiegenlied 393.
Wien 305. 312. 367. 376. 377. 409. 411. 412.
Wiener-Neustadt 379.
Wildenauer, Valentin 422.
Wildonie, Herrand von 382. 383. 387. 390.
Wilhelm der Eroberer, König von England 324.
Wilhelm v. Holland, deutscher König 395.
Wilhelm von Malmesbury 342.
Wilmanns, Wilh. 243. 250 ff. 261. 299—317. 319. 325.
Winkelmann, Eduard 328 A[1].
winileodi 251. 254.
Winterstetten, Schenk Konrad von (auch Konrad von Tanne sich nennend), Erzieher König Heinrichs (VII.) 391. 403. 404. 405; Irmengard v. Winterstetten dessen Tochter 403; Konrad v. Schmalneck, später von Winterstetten, deren Gemahl 402; Schenk Ulrich von, ihr Sohn, Enkel Konrads, der Dichter 393. 395. 398—407. 410. 411; Guta von Winterstetten, Schwester des Dichters 402; Eberhard v. W., Bruder des Dichters 402; sein Bruder Konrad v. W. 403. 404. 406.
Wizlaw III., Fürst von Rügen 419.
Wladislaw, Herzog von Böhmen 322.
Wolff, Julius 424.
Wolfger v. Passau 387, von Aquileja 305.
Wolfram von Eschenbach 350. 351. 383. 399. 400. 406; im 'Wartburgkrieg' 421.
Wortspiele 365. 408. 412, s. Wiederholung.

Zacher, Julius 295 A.
Zofe im Tagelied 383.
Zotenlieder 375.
Zürich 414.
Zwiegespräch belauscht u. erzählt 407.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schlusswort.

Meine Schrift über Reinmar und Walther, deren erste Auflage im Jahr 1880 (Leipzig, Salomon Hirzel) erschien, ist seit etwa 1910 vergriffen. Ich erfuhr dies erst im vorigen Jahr durch Zufall. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen konnte an eine Neubearbeitung, die unvermeidlich zugleich eine sehr starke Erweiterung des Umfangs mit sich geführt hätte, nicht gedacht werden. Vor 13 Jahren würde ich mich vielleicht haben entschliessen können, mein Jugendwerk von Grund aus neu zu schaffen. Jetzt musste ich es als ein besonderes Glück betrachten, dass der opferwillige Verlag von Max Niemeyer, dem Geiste seines Begründers treu, sich erbot einen Manuldruck des viel begehrten Buchs herzustellen. Und vielleicht ist diese der Notwendigkeit verdankte Lösung zugleich die beste. Das Buch hat sich seit seinem Erscheinen einen festen Platz in der gelehrten Welt errungen und sofort auf die Forschung eine starke Wirkung ausgeübt, die es bis heute bewahrt. Was dem kühnen Wurf des Zwanzigjährigen gelungen war, konnte das gereiftere Urteil, die Besonnenheit und das umfassendere Wissen des Fünfzigjährigen oder gar des Sechzigjährigen schwerlich übertreffen. Mit allen seinen Jugendfehlern hat dieses Buch ein gewisses geschichtliches Daseinsrecht, ja eine Art Anspruch auf Unveränderlichkeit seiner ausgeprägt persönlichen Eigenart. Im Einzelnen sehe ich natürlich heute vieles anders an als in der schönen Zeit der 'Trunkenheit ohne Wein'. Namentlich würde ich in der Kritik fremder Ansichten kürzer und gemässigter verfahren. Aber an den Hauptzügen der hier gebotenen Untersuchung und Darstellung, an allem Wesentlichen des aus biogenetischer Analyse des Stils und der inneren Kunstform gewonnenen neuen Standpunktes, an der Synthese des neuen Gesamtbildes des älteren Minnesangs und des Versuchs, die einzelnen Dichter aus dem Grunde ihrer Persönlichkeit zu charakterisieren, halte ich fest, und mich dünkt, manches davon, was jetzt von der jüngeren Forschung, die man in Friedrich Vogts sehr verdienstvollen Erneuerungen von 'Des Minnesangs Frühling' fast erschöpfend übersieht, abgelehnt oder beiseite gelassen wird, liesse sich wohl verteidigen und mit neuen Gründen festigen.

Die vorliegende zweite Auflage bringt das Original also unverändert. Doch erlaubte das angewendete Reproduktionsverfahren, einige Versehen zu berichtigen, auch wenigstens einmal einen überflüssig scharfen Ausdruck der Kritik zu sänftigen.

Auf vielfachen Wunsch habe ich das Probestück meiner Lehrzeit bei seinem zweiten Hervortreten abgerundet durch Beigabe einer Sammlung meiner zerstreuten, teilweise schwer erreichbaren Kleineren Aufsätze aus den Jahren 1882—1903 über die weltliche deutsche Lyrik des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts. Sie berücksichtigen neben dem Minnesang gelegentlich auch die sogenannte Spruchdichtung und betreten einmal — in der kritisch-exegetischen Behandlung von Hartmanns Armem Heinrich — auch das epische Gebiet. Meine

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beiträge zur Allgemeinen Deutschen Biographie, auf die ich seiner Zeit viel Mühe verwendet hatte und denen ich einen von der fortschreitenden Wissenschaft noch keineswegs ausgelöschten Wert beizulegen wage, sind bisher wenig beachtet worden: selbst die reichhaltige Bibliographie Golthers (Bartsch, Liederdichter[4], 1901) verzeichnet sie nicht vollständig; auch monographische Untersuchungen über einzelne Minnesänger gingen wiederholt, hauptsächlich wohl in Folge der seltsam versteckerischen Anordnung des grossen Sammelwerks, zu ihrem Schaden an meinen biographischen Darstellungen vorüber. — Bei der Wiedergabe dieser Kleineren Aufsätze habe ich einzelne kritische Ausführungen getilgt, die Polemik vielfach gekürzt oder gemildert, alle Auslassungen aber durch Punktierung angedeutet. An wenigen Stellen habe ich den Stil geglättet. Sachlich ist nichts geändert.

Hinzu fügte ich auch ein ungedrucktes älteres Stück zum besseren Verständnis des kurzen Auszugs aus meinem Akademievortrag, der Walthers *Owê war sint verswunden* als Palinodie erweist: einen auf äussere Veranlassung geschriebenen Bericht über meine dem heiligen Speer des Söldners gewidmeten Untersuchungen. Ich biete diese Darlegung aus dem Jahre 1903 zugleich als vorläufige Abschlagszahlung für mein immer noch nicht veröffentliches grösseres Werk über die Longinus- und Grallegende und hoffe, dass sie auch bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung noch recht zeitgemäss erscheint.

Berlin-Grunewald im August 1923.

Konrad Burdach.

Die schwierige wirtschaftliche Lage unserer Zeit hat bisher den Herrn Verleger an der Verwirklichung seines Entschlusses gehindert, und es verstrichen wiederum mehr als vier Jahre, ehe diese meine Schriften über die Lyrik des deutschen Mittelalters endlich der Oeffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden konnten. Während der neuen Wartezeit war die Druckvorlage nicht mehr in meinen Händen. Aber es schien mir angemessen, ihr nachträglich die längst verheissene quellenmässige Begründung meines Aufsatzes über Walthers zweiten Reichsspruch als sachlich gebotene Ergänzung und zugleich als Auseinandersetzung mit den darüber lautgewordenen kritischen Stimmen hinzuzufügen. Auch vereinzelte weitere Hinweise auf die seitherige Forschung glaubte ich geben zu dürfen. Nach wie vor aber lag es mir fern, eine bibliographische Uebersicht über die Forschung der letzten Jahrzehnte anzustreben. Ausser den oben genannten beiden Büchern von Vogt und Golther und den Jahresberichten für germanische Philologie sorgt in dieser Richtung neuerdings Paul Merkers und Wolfgang Stammlers Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte auf das bequemste.

Berlin-Grunewald im April 1928. **K. B.**

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Max Niemeyer Verlag / Halle (Saale)

Hennig Brinkmann

Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter

1925. 8. VIII, 110 S. ℳ 5,50

Entstehungsgeschichte des Minnesangs

1926. gr. 8. XI, 172 S. ℳ 7,50; Lwd. gbd. ℳ 9,—

Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung

1928. 8. VII, 204 S. ℳ 8,—

Rudolf Hildebrand

Geist

1926. gr. 8. VI, 223 S. ℳ 8,—; kart. ℳ 8,50

Hans Teske

Das Eindringen des Hochdeutschen in Lüneburg

1927. 8. XV, 176 S. ℳ 9,—

Priester Wernhers

Maria

Bruchstücke und Umarbeitungen herausgegeben von Carl Wesle

1927. gr. 8. LXXXVIII, 324 S. ℳ 20,—

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Max Niemeyer Verlag / Halle (Saale)

Konrad Burdach

Vorspiel

Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes

gr. 8

1. Band, 1. Teil:

Mittelalter

1925. XII, 400 S. ℳ 16,—; Lwd. gbd. ℳ 18,—

1. Band, 2. Teil:

Reformation und Renaissance

1925. 282 S. ℳ 14,—; Lwd. gbd. ℳ 16,50

2. Band:

Goethe und sein Zeitalter

Anhang: Kunst und Wissenschaft der Gegenwart

1926. XII, 583 S. ℳ 22,50; Lwd. gbd. ℳ 25,—

Namen- und Sachregister zu Vorspiel

1. Band, 1. und 2. Teil und 2. Band

1927. 76 S. ℳ 5,—; Lwd. gbd. ℳ 6,50

Die nationale Aneignung der Bibel und die Anfänge der germanischen Philologie

(Sonderdruck aus „Festschrift Eugen Mogk")

1924. gr. 8. VII, 131 S. ℳ 6,—

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale)

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01206 6828

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN